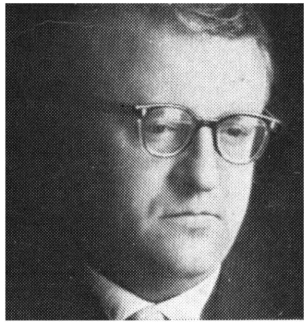
Искусство КИНО

12 1975

Поздравляем

с 75-летием

Ермолинского Сергея Александровича, драматурга и сценариста, автора сценариев фильмов «Каторга», «Пленники моря», «Земля жаждет», «Танкер «Дербент», «Машенька» (совместно с Е. Габриловичем), «Дело Артамоновых», «Неповторимая весна», «Ночь без милосердия», «В начале века», «Где ты теперь, Максим?» (совместно с В. Козловым) и многих других

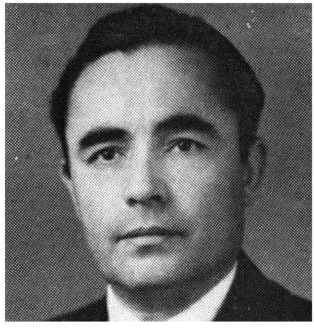


с 60-летием

Свиридова Георгия Васильевича, народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии и Государственных премий СССР, композитора, написавшего музыку к фильмам «Пржевальский», «Полюшко-поле», «Дон Сезар де Базан», «Воскресение», «Русский лес», «Метель», «Время, вперед!» и другим

с 50-летием

Кийска Калье Карловича, первого секретаря правления СК Эстонии, заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР, режиссера-постановщика фильмов «Июньские дни», «Озорные повороты», «Опасные повороты», «Ледоход», «Оглянись в пути», «Им было 18», «Полуденный паром», «Безумие», «Сойти на берег»



с 50-летием

Умарова Хамзу, заслуженного артиста Узбекской ССР, снявшегося в фильмах «Священная кровь», «Пламенные годы», «Сыновья идут дальше», «Об этом говорит вся Махалля», «Дочь Ганга», «Тишины не будет», «Звезда Улугбека», «Одержимый», «Всадники революции», «Дилором», «Чрезвычайный комиссар», «Гибель черного консула», «Седьмая пуля», «Встречи и расставания» и других

Искусство кино

12/1975

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Носова Н. М.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
И. Макарова в фильме «Еще не вечер» (режиссер Н. Розанцев, киностудия «Ленфильм»).

Содержание

Навстречу XXV съезду КПСС

1 Н. Сизов — Фильмами ответить на заботу партии
8 Р. Чхеидзе — Дорогой народного искусства
12 А. Попов — Высокая миссия
17 — Вместе со своими героями

Современность и экран

20 Н. Туманова — Героини советского экрана
33 Владимир Соловьев — Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному

Новые фильмы

44 А. Демидов — Разведка темы
57 М. Швыдкой — Зачем все это?
66 Э. Лындина — Призвание
72 Ан. Вартанов — Секрет успеха

Интервью между съемками

81 З. Кириенко — Найти свою роль
82 П. Вельяминов — Судьба героя — судьба народа

Традиции, уходящие в завтра

84 Миклош Янчо, Шухрат Аббасов, Этторе Скола, Паскаль Обье, Мохаммед Буамари, Кшиштоф Занусси, Владимир Мотыль, Мринал Сен — Эпос революции

Теория и история

99 М. Каган — Художественная деятельность как информационная система

Наши юбиляры

К 70-летию И. Е. Хейфица

122 Д. Гранин — Ясно о сложном
123 А. Баталов — Талант человечности
125 А. Роговцева — Стиль мастера

За рубежом

127 Акира Куросава — Фильм, о котором мечтал тридцать лет...
129 Анджей Вайда — И история и современность
131 Этторе Скола — Верность антифашистским идеалам
132 В. Кичин — Экран, 1975
150 Марианна Шатерникова — Левацкие мистификации г-на Зиммера

Сценарий

159 Мирзо Турсун-Заде, Дмитрий Булгаков, Латиф Файзиев — Восход над Гангом
189 — Содержание журнала «Искусство кино» за 1975 год

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Before the XXY Party Congress

Nikolay Sisov — To Answer the Party's Care by Means of Our Films. (p. 1).

Revas Chkheidse — Going the Way of the People's Art (p. 8).

Andrey Popov — The High Mission (p. 12).
Articles of the general director of «Mosfilm» N. Sisov, the director of «Grusia-film» R. Chkheidse and the actor A. Popov before the XXV Party Congress.
Together With Our Heros (p. 17).
The responses of the filmpublicists of Moscow and Uzbekistan to the call of Leningrad documentalists «To Be on the Foreward Boundaries of Five—Year Plan»—about the reflection of the socialist competition in the documental films.

The Time and the Screen

Nina Tumanova — The Heroines of the Soviet Screen (p. 20)
Article devoted to the International Women's Year gives the wide panorama of women's characters in the modern Soviet cinema.

Vladimir Soloviev — The Phenomenon of Vasily Shukshin. In Addition (p. 33).
Article about some aspects of the prominent Soviet filmdirector, writer, scriptwriter and actor Vasily Shukshin (beginning see in «IK» 10, 1975).

New Films

Aleksandr Demidov — Reconnaissance of the Theme (p. 44)
Review of the film «I Am Searching for My Destiny» (Mosfilm», 1975).

Mikhail Shvidkoy — What Is It All For? (p. 57).
Review of the film «To the Clear Fire» («Mosfilm, 1975).

Elga Lindina — The Mission (p. 66).
Review of the film «The Returning of Igor Vinokurov» (CSDF, 1974).

Anry Vartanov — The Secret of the Success (p. 72).
Review of the animated cartoons from the series «Just You Wait! «(Sojuzmultfilm», numbers 1—8, 1969 — 1974).

Interview at the Shooting Site

Sinaida Kirienko — To Find the Role of One's Own (p. 81).

Pietr Veliaminov — The Fate of the Hero — the Fate of the People (p. 82).

Traditions that Last Tomorrow

Miklosh Jancho, Shukhrat Abbasov, Ettore Scola, Pascal Obie, Mohammed Boamary, Kshishtof Zanussi, Vladimir Motil, Mrinal Sen. — The Epos of the Revolution (p. 85).
Notes of the foreign filmmakers, devoted to the fiftieth anniversary of Sergey Eisenshtein's film «The Battleship» Potiemkin».

Theory and History

Moisey Kagan — The Artistic Activities As The System of Information (p. 99).
Article about the methodological problems of film studies. (Beginning see «IK» 1, 4, 7, 8, 10—1975).

Jubilee

To the seventieth anniversary of I. E. Heifits.

Daniil Granin — Clearly About the Complicated (p. 122).

Aleksey Batalov — The Talant of Humanity (p. 123).

Ada Rogovtseva — The Style of the Master (p. 125.)

Abroad

Akira Kurosava — The Film I Dreamed About For Thirty Years... (p. 127).

Angzey Vaida — Both History and the Present (p. 129).

Ettore Scola — Faithfulness to the Ideals of Antifascism (p. 131).
Articles of the winners of the IX International Film Festival in Moscow.

Valery Kitchin — The Screen, 1975 (p. 132).
The reporting from the IX Moscow Film Festival.

Marianna Shaternikova — The Leftist Mistifications of Mr. Zimmer (p. 150).
The Critical Analysis of the book of the French filmcritic Christian Zimmer «Cinema et Politique».

Script

Mirza Tursun—sade, Dmitry Bulgakov, Latif Faisiev — The Sunrise Above the Ganges (p. 159).

Contents of «Iskusstvo Kino» for 1975 (p. 189).

© Журнал «Искусство кино», 1975

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 19/IX-1975 г. А13982. Подписано к печати 20/XI-1975 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 56200 экз. Заказ 4128. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Н. Сизов, генеральный директор киностудии «Мосфильм»

Фильмами ответить на заботу партии

Близится очередной, XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза. Уже стало традицией для нас, советских людей, в эти предсъездовские месяцы, на финишной прямой пятилетки, требовательно и критично осмысливать сделанное за годы, минувшие после предыдущего партийного съезда, чтобы прийти к форуму нашей партии готовыми к выполнению новых задач — задач поистине глобально-исторического масштаба!

В Отчетном докладе Леонида Ильича Брежнева XXIV съезду КПСС, в решениях съезда содержались программные положения, которые открыли широкие горизонты и для советских художников, для всех, кто участвует в строительстве социалистического искусства и культуры. Для этих положений характерны высокая требовательность и принципиальность и в то же время тонкое, поистине ленинское понимание специфики искусства, его роли в нашем общепартийном, общенародном деле. «Мы за внимательное отношение к творческим поискам,— говорил Л. И. Брежнев в своем докладе,— за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма. Сила партийного руководства — в умении увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах».

Как и все деятели советского киноискусства, идеями XXIV съезда руководствовались в прошедшие годы и мы, мосфильмовцы — пятитысячный коллектив флагмана нашей кинематографии.

Период между XXIV и XXV партийными съездами был знаменателен для «Мосфильма» еще и полувековым юбилеем студии. Мы горды тем, что партия и правительство высоко оценили творческий вклад мосфильмовцев в развитие советского киноискусства, наградив студию орденом Октябрьской революции. Особое воодушевление в коллективе вызвало приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева. Это приветствие является выдающимся теоретическим документом, в нем содержатся важные идеи, обогащающие и развивающие учение о социалистическом реализме. Оно заставило нас еще и еще раз критически проанализировать свою работу, сконцентрировав внимание на несделанном, на нерешенных вопросах. Программой творческой деятельности прозвучали для нас слова товарища Л. И. Брежнева: «Велики и разнообразны требования народа к искусству экрана. Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма».

Эти слова снова напоминают всем нам о том, какая великая ответственность перед народом лежит на наших плечах.

Вдумайтесь в призыв, обращенный товарищем Брежневым к нам, кинематографистам: создавать произведения, которые б у д я т м ы с л ь, п о м о г а ю т г л у б ж е

осознать смысл нашей эпохи. Сколь серьезную духовную силу видит партия в искусстве экрана! Какое важное средство в умножении интеллектуального потенциала общества!

Пятидесятилетний юбилей был для нашего творческого коллектива не только праздником. Мы постарались, чтобы это торжество обратило наши мысли к будущему, к задачам, поставленным перед мастерами экрана Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Обстоятельный, поистине научный анализ положения в советском киноискусстве, принципиальную и требовательную критику, содержащиеся в этом партийном документе, мы отнесли к себе в полном объеме. Опираясь на идеи и требования, сформулированные в Постановлении ЦК, мы заново проанализировали и во многом по-новому определили свои задачи во всех аспектах кинопроизводства. Была проделана серьезная работа по укреплению тематических планов, в том числе — перспективных. И прежде всего — по обогащению репертуара значительными произведениями, затрагивающими сложные и актуальные проблемы современности.

Отмечу, что многие фильмы о нашей действительности, выпущенные в последние годы студией и встретившие общественную поддержку, появились после Постановления ЦК, как первый результат творческих усилий коллектива «Мосфильма», направленных на претворение в жизнь идейно-теоретических рекомендаций, содержащихся в этом замечательном документе.

Но — именно лишь как первый результат. Мы отдаем себе в этом ясный отчет.

Три года прошло после опубликования Постановления ЦК КПСС о кино. Прошедший летом в Кишиневе Всесоюзный кинофестиваль позволил оценить плодотворные перемены, происшедшие во всем нашем кино, осмыслить темп движения, обозначившие его вехи. Л. И. Брежнев в своем приветствии фестивалю сформулировал общий вывод в кратких и емких словах, сказав, что нашему кинематографу удалось в последние годы создать ряд значительных произведений.

Оценка эта снова прозвучала для всех работников кино не только признанием успехов, но прежде всего — стимулом к вдохновенным творческим поискам, к новым открытиям.

Что касается нас, мосфильмовцев, то мы ставим перед собою задачу: закрепить освоенный плацдарм и, не задерживаясь на нем, двигаться дальше, к глубинам художественного постижения жизни.

Более полувека назад, у колыбели советского искусства экрана, В. И. Ленин сказал, что для нас важнейшим из искусств является кино. Коренным образом изменилась с тех пор Страна Советов. Величайшие усилия народа, труд его, подвиги и жертвы сделали наше Отечество таким, каким мы знаем его ныне — державой не только великой экономической мощи, но — мощи духовной, моральной, интеллектуальной. В созидание этой мощи внесло свою важную лепту и киноискусство, которое и ныне, в совершенно иных исторических условиях, продолжает оставаться важнейшим из искусств.

Более того, роль его, как и всей художественной культуры, с каждым годом растет. Ибо, как говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, «ныне темпы общественного прогресса, темпы нашего продвижения к коммунизму все заметнее зависят от интеллектуального потенциала общества...».

Как же выполнил в последние годы свой долг коллектив «Мосфильма»? Каким был его вклад в интеллектуальный, духовно-нравственный потенциал советского общества?

За пять межсъездовских лет студия создала более двухсот художественных фильмов. Уже одна эта цифра свидетельствует о том, сколь велика ответственность нашей студии, выходящей со своими произведениями на поистине громадную аудиторию. Учитывая это, нас не может не волновать вопрос о том, насколько художественно действен тот идейный заряд, который несут в себе эти двести фильмов. Конечно, нас глубоко радует, что многие работы «Мосфильма» получили признание

зрителя, стали заметным явлением в жизни советского кино последнего периода, обогатили художественную палитру киноискусства. Но мы вполне отдаем себе отчет и в том, что каждая наша неудача тоже становится достоянием многомиллионного экрана, что в нашем деле особенно необходимы партийная взыскательность и требовательность.

Основной нашей заботой была забота о расширении тематики и жанровом разнообразии художественной продукции студии, главный упор мы делали и делаем на теме современности — в ее многослойности, многообразии, ставя задачей глубокое осмысление сложных и противоречивых явлений эпохи. Современная тема разрабатывалась опытными мастерами и талантливой молодежью, поиск шел во многих направлениях, что позволило студии, как нам кажется, добиться более широкого охвата жизни.

Авторы фильмов, посвященных современной теме, стремились коснуться острых нравственных проблем сегодняшнего дня, запечатлеть внутренний мир наших современников во всей его сложности и разнообразии, отразить непрерывное движение нашего общества к коммунизму, его горячую преданность высоким коммунистическим идеалам.

В последние годы искусство вернулось, на принципиально ином, высшем уровне, к производственной тематике; художники проявляют обостренный интерес к процессам и тенденциям, свойственным эпохе научно-технической революции в обществе развитого социализма. Эта тенденция глубоко закономерна, ибо она отражает возросшую активность советских людей, каждый из которых чувствует себя ответственным за все происходящее в стране, не умея и не желая разделять сферы «личные» и «общественные», «производственные». «Мосфильм», естественно, не остался в стороне от этого движения художественной мысли.

Так, одной из серьезных попыток творческого освоения сложного жизненного материала стала картина Г. Бокарева и Ю. Карасика «Самый жаркий месяц», в которой поднимаются актуальные проблемы жизни и труда большого заводского коллектива в социальном, моральном, личностном аспектах. Этот фильм подробно разрабатывает проблемы, связанные с совершенствованием планирования в современном производстве, проблемы истинно коммунистического отношения к своему труду, ответственности каждого за все, что происходит в рабочем коллективе.

Мастера студии в своих произведениях стремятся охватить большие исторические пласты, показать этапы великого пути, которым страна шла в свой сегодняшний день. Такая масштабность, эпичность — необходимая краска в палитре художника, когда он обращается к прошлому — как далекому, так и недавнему. Такими чертами, на наш взгляд, обладает фильм Е. Матвеева «Любовь земная» по роману П. Проскурина «Судьба».

Многие злободневные аспекты современной темы получили своеобразную трактовку в фильме Е. Григорьева и А. Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных», который стал предметом жарких споров и в зрительской среде и в прессе. Положив в основу фильма вроде бы частную историю любви, авторы стремились связать судьбы героев с жизнью всего народа.

Совершенно иное преломление современная тема нашла в таком сложном фильме, как «Калина красная» безвременно ушедшего от нас Василия Шукшина. На материале необычном, трагическом этот фильм поднимает острые нравственные проблемы — не случайно он получил такой отклик в сердцах зрителей. Фильм, думается, раскрывает могучие возможности, какие имеет все еще редко осваиваемый нашими художниками жанр трагедии на современном жизненном материале.

Для нашего кинематографа всегда было характерно вторжение в круг самых актуальных, животрепещущих проблем времени. Разумеется, каждый фильм, независимо от его темы и жанра, так или иначе не может остаться в стороне от современной политической жизни; однако наш долг создавать и такие произведения, которые обращались бы к этим проблемам впрямую и стали бы активно

действующим оружием в руках прогрессивных сил мира.

О сложных проблемах освободительного движения нашей эпохи, о революционности подлинной и мнимой, о современной модификации того явления, которое в двадцатые годы В. И. Ленин определил как «детскую болезнь «левизны», о подлинном героизме борцов-коммунистов и жестоком терроре фашистской хунты рассказал, на материале одной из стран Латинской Америки, фильм В. Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!». Его успех на VIII Московском международном фестивале, где эта лента получила Золотой приз, еще раз подтвердил, что политически насыщенный кинематограф сегодня, как никогда, необходим зрителю.

Весомым вкладом в политический кинематограф стал также публицистический фильм Романа Кармена «Пылающий континент».

Событием не только художественного, но и политического значения явился цикл фильмов «Освобождение» — плод работы огромного коллектива во главе с режиссером Ю. Озеровым. Студия ставила своей задачей в этом фильме не только отразить всенародный подвиг советского народа в Великой Отечественной войне, но и развенчать домыслы наших идеологических противников, которые тщатся принизить роль Советской Армии в разгроме гитлеризма. Именно стремлением миллионов зрителей самых разных стран мира узнать правду о Великой Отечественной войне объясняется беспрецедентный успех фильма на всех меридианах нашей планеты.

Как жизнь каждого человека в наши дни неотделима от политических проблем, так неотделимо от них художественное творчество. Держать руку на пульсе современности для советского художника — внутренняя необходимость, его профессиональный и гражданский долг.

События огромной важности, которыми жил эти годы весь советский народ, вдохновляли творчество кинематографистов. Таким волнующим, этапным событием стала знаменательная дата — 30-летие Победы над фашизмом. Естественно, тема Великой Отечественной войны стала в тот период в центр внимания целой серии наиболее значительных работ «Мосфильма». Всенародное внимание, прикованное ко всему, что связано с этой темой, в преддверии юбилея заставляло нас особенно требовательно и вдумчиво подходить к работе над этими произведениями. Товарищ Л. И. Брежнев говорил, что «за последние годы во многих произведениях советской литературы, в кино и театре был глубоко, правдиво, волнующе показан бессмертный подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Партия высоко ценит такие произведения. Для новых и новых поколений советских людей героизм народа, спасшего мировую цивилизацию, всегда будет патриотическим примером, примером мужества и благородства». Мы гордимся тем, что в этот патриотический фонд искусства «Мосфильм» внес и свою долю. Такие фильмы, как «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, дилогия Е. Карелова «Я — Шаповалов Т. П.» и «Ради жизни на земле», «Фронт без флангов» И. Гостева, были высоко оценены и зрителем и прессой.

Время предъявляет кинематографистам новые требования и открывает перед ними новые возможности. Недавно в Хельсинки закончилось Совещание 35 государств — выдающееся событие в послевоенной истории мира, заложившее основы новой системы международных отношений в Европе. Оно стало возможным и принесло такие обнадеживающие плоды прежде всего благодаря политике разрядки и сотрудничества между государствами с различным общественным строем — политике мира, за которую настойчиво боролись, последовательно проводя «мирное наступление», наша страна, наша Коммунистическая партия, лично Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев.

Одна из областей сотрудничества, которая получает ныне, после подписания заключительного акта Совещания в Хельсинки, широкие и благоприятные перспективы,— это международное сотрудничество и обмен в области культуры.

Плодотворное сотрудничество с зарубежными кинематографистами занимает все большее

место и в жизни нашей студии, с каждым месяцем приобретает новый размах. «Мосфильм» накопил уже немалый опыт творческих связей с зарубежными киноорганизациями и коллегами, и мы придаем этой стороне нашей деятельности огромное значение, сознавая, в какой мере отвечает она самому духу нашего времени.

Многие из постановок, осуществленных «Мосфильмом» совместно с зарубежными киностудиями, могут быть с полным правом отнесены к категории политических фильмов — они рассказывают о героической борьбе народов против фашизма в годы второй мировой войны. Так, в содружестве с чехословацкими кинематографистами был создан фильм «Соколово», с югославскими — «Единственная дорога», с польскими — «Помни имя свое». Только что завершен новый советско-польский фильм «Ярослав Домбровский»; начаты работы над фильмом о Матэ Залка советско-венгерского производства; совместно с болгарскими коллегами «Мосфильм» ставит картину «Верность за верность».

Мы укрепляем творческие связи с кинематографистами Италии, Франции, Японии и других стран. Причем нужно отметить, что копродукция — далеко не единственная возможная форма сотрудничества. Так, приглашенный в СССР виднейший японский режиссер А. Куросава снял на «Мосфильме» картину «Дерсу Узала» по мотивам книги В. Арсеньева. Весьма примечательно, что Куросава, большой художник, переживавший в системе буржуазной кинематографии творческий кризис, о котором он сам не раз говорил, у нас в СССР смог вполне осуществить свои давние замыслы. Фильм был по достоинству оценен на IX Московском международном фестивале.

Анализируя удачи и поражения минувших лет, прежде всего думаешь о ближайших перспективах. Так, несмотря на то, что студия немало заботилась о жанровом разнообразии своей продукции, мы сознаем, что в этом направлении сделано все еще недостаточно.

Решая такие проблемы, мосфильмовцы стремятся искать свои пути. Так, во многом определилась, нам кажется, направленность мосфильмовской «школы детского кино» — ее ленты адресованы в равной мере и ребятам и взрослым. Лучшие из этих картин — многослойны, и зритель любого возраста находит в них, в меру своего понимания, пищу для сердца и ума. Авторы детских фильмов, носящих марку нашей студии, стремятся не просто рассказывать некие — в большей или меньшей мере поучительные — истории, но прежде всего возбудить в юном и взрослом зрителе мысли и чувства по поводу рассказанных историй, а кроме того — донести очарование самого кино. Наши мастера, работающие в этом жанре, ищут новые формы: много экспериментируют, и нам кажется, они заслуживают в этом поиске поддержки.

«Мосфильмовская» марка стояла на произведениях комедийного, детективного, музыкального, научно-фантастического жанров. Мы попытались — с разной мерой успеха — вернуть экрану мелодраму, этот столь популярный у зрителя жанр, во многом несправедливо забытый. Год от года расширялось производство фильмов для телевидения.

Тем не менее, повторяю, проблему жанров нельзя считать решенной. Она и впредь требует самого пристального внимания.

Самокритичность, умение спокойно и трезво оценить сделанное — качества, без которых немыслима плодотворная работа художника. О незыблемости партийных, принципиальных позиций в оценке художественного творчества говорил в день празднования юбилея «Мосфильма» товарищ Н. В. Подгорный: «Мы откровенно критиковали и будем критиковать фильмы, отмеченные штампом ремесленничества, фальши, с которыми, к сожалению, еще приходится встречаться на нашем экране. Видимо, надо подходить с большей мерой требовательности ко всем участкам кинопроизводства, держать под контролем все его стадии, строже спрашивать с тех, кто дает новым фильмам путевку в жизнь».

Высшим критерием, которым руководству-

ется партия в оценке произведения искусства, в том числе того или иного фильма, как мы знаем, являются идеалы коммунистического общества, марксизма-ленинизма, благо советских людей и всего трудящегося человечества.

Вот почему в творческой работе такого коллектива, как «Мосфильм», не может быть участков и звеньев второстепенных. Нет и не может быть компромиссов ни в большом, ни в малом. Любая неточность художественного решения становится серьезным просчетом уже потому, что ее заметят миллионы зрителей, и она способна подорвать их доверие ко всему произведению. На студии работают люди сотен профессий, но все они объединены спецификой и важностью главной нашей задачи, все они прежде всего — кинематографисты. А значит — бойцы идеологического фронта.

Вот почему мы видим одной из самых насущных наших задач дальнейшее совершенствование постоянной, настойчивой и целеустремленной воспитательной работы в многотысячном коллективе студии.

Партийной, профсоюзной, комсомольской организациями студии много сделано в этом направлении — но еще больше предстоит сделать. Ибо далеко не все произведения, вышедшие на экран с маркой «Мосфильма», способны нас удовлетворить — были фильмы, справедливо подвергавшиеся суровой критике и прессы и зрителей, фильмы легковесные, отмеченные признаками штампа, спешки, нетребовательности, поверхностности. Порою недостаточно высокий художественный уровень роковым образом сказывался и на судьбе произведений, серьезных и значительных по теме, фильмов, от которых мы многого ждали.

За годы, минувшие после принятия Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», существенным образом изменилась на студии творческая атмосфера — принципиальнее и конструктивнее стали обсуждения новых работ, глубже и серьезнее — анализ просчетов и неудач. Но и для того, чтобы высокая товарищеская требовательность стала определяющей для всего климата нашего коллектива — еще многое, по-видимому, предстоит сделать. Огромную роль в определении путей и методов решения задач, поставленных партией перед кино, сыграло обсуждение работы студии на заседании бюро МГК КПСС, подвергнувшего деятельность нашего коллектива глубокому анализу, принципиальной, партийной, конструктивной и доброжелательной критике.

Если мы можем с удовлетворением отметить заметный поворот к современной теме, которая сегодня, как никогда прежде, характеризует генеральный курс студии, то нельзя не отметить, что на многих участках нашей работы положение пока остается неудовлетворительным. Далеко не все благополучно, например, на комедийном фронте, немного удач в области кинофантастики, музыкального фильма и других любимых зрителем жанров. Более того, именно произведения этих жанров в последние годы подвергаются особенно серьезной критике — такие, как «Дача», «Нейлон 100%», «Северная рапсодия» и некоторые другие. В преддверии съезда мы с особым беспокойством отмечаем отставание этих участков и думаем о том, как это отставание преодолеть.

Перспективы развития любого творческого коллектива в значительной степени зависят от того, как он умеет заботиться о новом пополнении, новых творческих кадрах. Естественно, мосфильмовцы придают этому вопросу первостепенное значение. Минувшие годы были на редкость богаты дебютами молодых художников, в первую очередь — режиссеров. Свои первые самостоятельные постановки осуществили Р. Нахапетов, С. Дружинина, Н. Михалков и другие. Успешно работают молодые режиссеры, такие, как С. Соловьев, Н. Губенко. Количество дебютантов в ближайшие годы возрастет — уже сейчас в съемочном периоде большая группа еще не известных зрителю молодых режиссеров.

Мера удачи у молодых отнюдь не одинакова, и некоторым из них необходима серьезная, взыскательная товарищеская помощь. Тем не менее, у нас есть все основания возлагать на многих начинающих художников самые серьезные надежды.

●

Через несколько месяцев в Кремле откроется XXV съезд КПСС, которому предстоит обсудить и принять документы поистине программного значения. Наряду с экономикой, с долгосрочной ориентацией хозяйственного развития, планирование на перспективу охватит и другие стороны развития общества. Ведь цель социализма — удовлетворение также и социальных, духовных, нравственных потребностей людей.

В этой связи совершенно ясно, сколь ответственна будет в предстоящие годы миссия социалистического искусства и, конечно же, искусства экрана.

Коллектив «Мосфильма» стремится достойно встретить XXV съезд КПСС.

К открытию съезда выйдет на экраны большой фильм И. Таланкина «Выбор цели», продолжающий традиции политического кинематографа. Авторы картины сделали попытку обратиться к современности в масштабном смысле этого слова, к теме связей дня сегодняшнего — с недавним прошлым. В центре картины — образ выдающегося ученого нашего времени академика И. В. Курчатова. Сквозь призму этой замечательной жизни создатели фильма рассматривают сложнейшие и как нельзя более актуальные проблемы отношений науки — и общества, науки — и морали, науки — и политики, науки — и идеологии. Фильм раскрывает исторические заслуги советского народа, Коммунистической партии в обеспечении мира на Земле, в предотвращении ядерной войны.

Закончен цветной двухсерийный политический фильм «Бегство мистера Мак-Кинли», поставленный М. Швейцером по киноповести крупнейшего советского писателя Л. Леонова. Этот сатирический кинопамфлет рассказывает всего лишь о нескольких днях жизни мелкого чиновника в некоей буржуазной стране. Авторы фильма стремятся с наглядностью обнаружить, как действует механизм современного буржуазного общества, превращающий в бизнес даже страх маленького человека перед бесчеловечностью западного образа жизни. В фильме М. Швейцера заложены размышления о противоречиях современности, о гуманизме и антигуманности, о долге каждого человека и о коллективной ответственности людей за судьбы земной цивилизации.

К жанру политического кино относится также фильм А. Бобровского «Бомба для председателя» (по мотивам романа Ю. Семенова). Картина эта о борьбе прогрессивных сил Запада против реакционной политики разжигания военной истерии, вражды и ненависти между народами особенно актуальна в связи с заключительным этапом Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе, в подготовку которого и успешный его исход столько усилий вложили наша партия, лично Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев.

Группа во главе с Ю. Озеровым снимает большое кинополотно, которое масштабно отобразит исторические события завершающего периода второй мировой войны, когда победы Красной Армии, освободившей Восточную Европу от нацистского ига, создали условия для того, чтобы народы ряда стран под руководством коммунистических партий установили у себя народно-демократический строй. Главное внимание в фильмах будет сконцентрировано на героической борьбе коммунистов стран Европы против гитлеризма и отечественной реакции, за мир и социализм.

Уже эти несколько примеров дают представление о том, насколько разнообразно и масштабно развиваются в творчестве художников студии традиции политического кинематографа.

В. Жалакявичус работает над фильмом «Момент истины» по роману В. Богомолова «В августе сорок четвертого...». Близится к концу работа А. Алова и В. Наумова над фильмом «Легенда о Тиле Уленшпигеле».

А в перспективе, в ближайших замыслах — такие картины, как «Ленин в Париже», «Битва под Москвой», «Сталинградская битва», «Год 1917-й», «Битва за Кавказ», «Материк гигантов», «Вкус хлеба», «Джон Рид», «Без кро-

ви и насилия» («Чилийская трагедия»), «Клим Самгин» и другие.

Еще большее место в репертуарном плане студии займет современная тема; вопросы, которые ставит перед нашим обществом эпоха научно-технической революции, вопросы, взятые во всем их многообразии и диалектической сложности, все более привлекают внимание художников; разрабатывать их в искусстве трудно, но и увлекательно.

В комплекс проблем, заботящих сегодня работников советского искусства, проблем, актуальных для всего нашего общества, теперь, в канун партийного съезда, мосфильмовцы всматриваются с особым вниманием. Наша цель — не только возможно полнее удовлетворить возросшие потребности советского зрителя, но и активно воздействовать на него своим искусством, воспитывать в нем идейность, преданность коммунизму, будить мысли, формировать человека коммунистического завтра. Именно на это нацеливают нас партийные решения. Именно с такой творческой стратегией хотим мы прийти к XXV съезду Коммунистической партии, чтобы поддержать добрую марку «Мосфильма», высокое звание старейшины советского кино, оправдать доверие и надежды партии и народа.

Р. Чхеидзе, режиссер, директор киностудии «Грузия-фильм»

Дорогой народного искусства

Производственные предприятия по всей стране борются за право подписать рапорт XXV съезду КПСС. Результативность творческих коллективов, их кпд не измерить цифровыми показателями — в этой сфере труда другие измерения. И тем не менее каждый творческий коллектив готовит свой рапорт съезду. Разумеется, не из цифровых данных он состоит — это было бы куда как просто! Но ныне и промышленность отчитывается не по валу, а по качеству. Для нас, кинематографистов, для всех работников творческого труда, наступает важная пора самоотчетов, пора выверения курса, стратегического направления, иными словами — тот «час осознания», который необходим каждому коллективу художников, равно как и каждому из нас в отдельности.

Эта работа огромна по своему значению, ибо ее высокий этический пафос имеет, на мой взгляд, ни с чем не сравнимую воспитующую силу. XXIV съезд партии, принятые на нем партийные документы сильно и страстно обратили внимание на нравственное содержание той работы по переустройству общества, которую совершает искусство в стране развитого социализма, в стране, поставившей перед собой великие социальные цели. Однако и великая деятельность складывается из множества частных задач, из будничных дел.

Если разложить на конкретные составляющие такое привычное для всех нас понятие, как идейно-художественный уровень фильма, то мы получим не одну, не две, а целый спектр проблем, как творческих, так и производственных. Проблемы эти, в сущности, не новы — они постоянно дискутируются в нашем профессиональном кругу, будь то оптимальная организация кинопроизводства, которой вплотную занимается наш кинематограф в последние три года после известного Постановления ЦК КПСС, или стоящая в ряду вечных, философских проблема личности художника. Однако всякий раз партия выдвигает программу не отвлеченных размышлений, но действий, ибо партийные решения аккумулируют конкретное содержание данного исторического момента, они основаны на марксистско-ленинском анализе событий международной и внутренней жизни. Для грузинских кинематографистов особенность пройденного страной этапа состояла еще и в том, что, помимо общих для всех задач, поставленных XXIV съездом, на нас была возложена миссия широчайшего осмысления и активной пропаганды тех благотворных перемен, которые происходят в общественной жизни рес-

публики после Постановления ЦК КПСС о Тбилисском горкоме Компартии Грузии. Для грузинского кино это означало наряду с глубоким, вдумчивым исследованием процессов коммунистического созидания еще и беспощадную критику пережитков буржуазной психологии и сопутствующих ей явлений.

Как подчеркивается в материалах памятного всем нам январского Пленума ЦК Компартии Грузии, огромное место в борьбе за умы и сердца наших современников принадлежит кинематографу, «как самому массовому пропагандисту». «Грузинское кино,— говорилось на Пленуме,— должно стать одним из главных обличителей тех отклонений от норм коммунистической морали, которые наблюдались в республике за последние годы».

Призыв как нельзя более своевременный и актуальный.

Я хотел бы подчеркнуть, что основополагающей линией развития грузинского кино остается традиция народного и партийного искусства, заложенная старейшинами национального киноискусства Н. Шенгелая, М. Калатозовым, М. Чиаурели. Каждое последующее поколение черпало из золотоносной жилы заложенной ими традиции, хранило и обогащало ее.

Правда, не все оставили такой яркий след и в истории кинематографа и в сознании зрителей, как это удалось поколению 60-х годов. Тогда в грузинском кино сложилась школа, которой все мы обязаны значительными творческими достижениями. Фильмы этой школы, наследовавшие достижения всего советского киноискусства, испытавшие плодотворное влияние прогрессивного киноискусства мира, в свою очередь стали фактором эстетического воздействия на другие национальные школы. Это художественное явление оказалось результатом процесса интеграции социалистических наций и социалистических культур. Сегодня мы можем назвать другие, не менее выразительные примеры взаимопроникновения, взаимообогащения национальных культур: хотя бы опыт киргизского киноискусства.

Разумеется, интересные творческие открытия возможны и вне школ. Но чаще всего они возникают как итог коллективных усилий, направленных к одной цели. Школа предполагает единство стиля и общность мировоззрения. Между формированием школы и становлением художника существует прямая и обратная связь: талантливые люди, идейно сплоченные, имеющие общую эстетическую программу, способствуют формированию школы. В свою очередь школа помогает развитию творческой индивидуальности. В кино — самом коллективном искусстве — эта связь особенно заметна.

Конечно, художественную школу нельзя учредить в административном порядке. Но можно предвидеть ее возникновение и оказывать ей принципиальную поддержку, выявляя общность мировоззренческих и эстетических позиций художников. И вот тут трудно переоценить роль организаторов кинопроизводства. Упрочение школы — одна из главнейших задач руководства, ибо, на мой взгляд, без нее нет и настоящего большого искусства, в котором каждая новая победа — закономерность, а не счастливый случай.

Каждый, кто интересуется современным грузинским кино, кто следит за его развитием на протяжении последних лет, не может не увидеть приметы той целостности, того единства, которые говорят о возникновении такой школы — наша цель всемерно поддерживать и укреплять ее.

Плодотворность любого творческого направления, его место в живом движении искусства определяется, в конечном счете, глубиной постижения народной жизни.

Сегодня я с радостью могу сказать, что у нас в республике вступило на самостоятельный творческий путь новое поколение кинематографистов, наследующих демократические традиции грузинского искусства и плодотворно их развивающих. Молодые режиссеры Т. Палавандишвили, Р. Хотивари, Л. Элиава, Н. Манагадзе, Н. Мчедлидзе, Б. Рачвелишвили, Г. Ходжава, П. Чарквиани показали, что они кровно связаны с корнями грузинской советской культуры, которая всегда ориентировалась на народ. Такие новые фильмы, как «Первая ласточка», «Незва-

ные гости», «Чирик и Чикотела» (они входят в альманах, которому дал название первый фильм), «Повесть об Иване Которашвили», представляются мне современными и своевременными, несмотря на то, что рассказывают они о далеком прошлом. Современна их философия, которая строится на глубоком постижении народного характера, народной жизни.

Конечно, хотелось бы, чтобы эти режиссеры обратились теперь к нашему современнику. Действительность всегда дает художнику злободневный и острый материал.

Художник должен быть точно ориентирован. И эта ориентация в немалой степени зависит от руководства. Бывает и так — между интересной темой и художником стоят организационные трудности. Кино — это производство, и притом сложнейшее. По этим причинам талант должен выступать рука об руку с организаторским опытом. Отсюда — и наша уверенность в необходимости тех производственных мер, которые мы приняли.

Разумеется, мы «не открывали Америк». Цель состояла в том, чтобы создать талантливым людям максимально благоприятные условия для творческой работы. В первый год моей директорской практики мне часто приходилось отвечать на вопрос: с какими мероприятиями связываем мы свои лучшие ожидания. Тогда я боялся показаться голословным. Рассказывал, например, о двух творческих объединениях, созданных под руководством Тенгиза Абуладзе и Эльдара Шенгелая. И как будто слышал ответное возражение: что же тут нового — дело известное, проверенное и никаких чудес не сулящее. Рассказывал о таком нововведении, как защита постановочного проекта — и опять-таки чудилось мне скептическое: что же тут особенного — это приказ Госкино. Теперь, по прошествии некоторого времени, я могу убежденно сказать: суть не в том, чтобы изобретать велосипед; суть в том, чтобы всякая административная мера, старая или новая, становилась действенным законом жизни студии. Мало распределить людей по объединениям — надо, чтобы в каждом объединении возник тот микроклимат всеобщей заинтересованности и поддержки, без которого немыслимы творческие и деловые взаимоотношения. Надо, чтобы объединение стало лабораторией творческого и делового опыта. Мало вынести постановочный проект на защиту — надо, чтобы эта защита помогла защитить картину от просчетов, чтобы она помогла лучше включить новое детище студии в тот творческий поток, истоки которого — в идеях Отчетного доклада ЦК КПСС XXIV съезду партии, в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Мы предприняли ряд мер с целью добиться коллегиальности; пора покончить с практикой, при которой каждая группа работает, как на необитаемом острове, а потом ставит нас перед картиной, как перед свершившимся фактом. Люди, работающие на одной студии, должны знать, что происходит в соседнем объединении, в соседней группе — только так мы сможем установить критерии и закономерности побед и поражений. Да, и поражений, потому что от них не гарантирован никто. Но каждое поражение должно стать общей бедой, общей заботой.

Мы ввели «общие дни» — своеобразные летучки, которые проводятся внутри объединений для того, чтобы скоординировать усилия всех работающих на студии. На таких летучках поощряется самый широкий обмен мнениями, непринужденный товарищеский разговор обо всем, что помогает и мешает в работе. Но этого нам мало. Мы проводим коллективное обсуждение новых фильмов, на которое приглашаются все работники студии — от художественных руководителей объединений до осветителей и шоферов. Худсовет — худсоветом, а такое обсуждение тоже помогает делу. Новому комсомольскому секретарю мы предложили: сделай так, чтобы все комсомольцы знали, над чем работает студия. Так возникла интересная, на мой взгляд, традиция: режиссер вместе со своими ближайшими помощниками приходит на общее собрание, чтобы узнать мнение самых молодых работников студии. Недавно прошло такое обсуждение — Рамаз Хотивари показал свою кинооновеллу «Чирик и Чикотела».

И надо было видеть, как волновался молодой режиссер: ведь на таких обсуждениях можно услышать весьма нелицеприятные отзывы. На таких собраниях тон задают молодые специалисты, которые ориентируются на самый высокий профессиональный уровень. Это подтягивает всех работников студии, создает атмосферу высокой требовательности. Вообще же ориентация на высокий профессионализм постепенно становится нормой нашей повседневной студийной жизни. И помогает в этом общая заинтересованность в делах каждого. Кинематограф — коллективное искусство: в нем часто находишь свое, входя в контакт с другими художественными критериями. Без поддержки единомышленников, без товарищеской критики становление творческой личности и развитие художественной инициативы просто невозможно. Ибо всякая школа кроме общности идейно-художественных принципов предполагает еще и здоровую нравственную атмосферу, деловые контакты и взаимное понимание, партийную принципиальность и требовательность.

Становление творческой личности — дело отнюдь не частное. На мой взгляд, это и есть та стратегическая цель, которую обязано ставить перед собой руководство киностудии. В сущности, на творческой личности замыкается все — от проблемы выполнения плана, которая неизменно встает каждый год, до проблемы формирования художественной школы — процесса, растянутого во времени.

Я отдаю себе отчет в том, что такой вот перечислительный рассказ о том, что происходит на студии, конечно же, не дает полного представления о нашей работе. Административные дела — не то, что творческие: сколько ни подбрасывай живых примеров, сколько ни раскрашивай их подробностями — все равно не уйдешь от схемы. А у нас каждая защита постановочного проекта выливается в настоящее «действо» — с героями и антигероями, со страстями и самыми неожиданными «сюжетными поворотами». Достаточно сказать, что на «защите», помимо режиссера, сценариста, оператора, художника, композитора — словом, всех, кто имеет самое непосредственное отношение к будущей картине,— выступают еще и те, кого мы не увидим в титрах, но кому будущая картина обязана своим замыслом. Тут известные ученые, строители уникальных инженерных сооружений, мастера спорта, писатели, рабочие... Какие споры разгораются тут! Но — как директор — я прежде всего должен подчеркнуть, что защита постановочного проекта — это практическое мероприятие, которое позволяет проверить степень готовности группы и всех цехов студии к съемкам нового фильма. Режиссура определяет лицо студии — спору нет. Но разве судьба картины не зависит в равной мере и от драматурга, оператора, художника? А актеры? Скоро актеры станут штатными сотрудниками студии: создается театр киноактера.

За последнее время на студию пришло много молодых кинематографистов. Они полны сил и творческих замыслов. Это — наша надежда и опора во всех делах. ВГИК и Высшие режиссерские курсы подготовили интересные кадры. Обещающее пополнение придет скоро из Тбилисского театрального института — мы внимательно следим за успехами студентов кинорежиссерского факультета, учеников Тенгиза Абуладзе и Ланы Гогоберидзе.

Работы хватит для всех — планы студии будут расширяться; Постановление ЦК КПСС о кино дает нам такую перспективу. Мы рады, что у нас есть творческие резервы; стараемся организовать работу студии так, чтобы молодые силы не были растрачены попусту. Важно устранить случайные, неоправданные препятствия, оградить режиссера, в особенности молодого, не защищенного опытом, от чьей-то административной несобранности, неорганизованности, за которую группа расплачивается потом простоями.

Еще будучи художественным руководителем Студии телефильмов, я вывел для себя правило — максимум, которого придерживаюсь и сейчас: надо избавить режиссера от всех нережиссерских забот. Режиссер должен отвечать за свой участок, администратор — за свой. Если мы создадим на студии такую обстановку, что каждый работник будет заниматься своим делом, мы прямо-таки

раскрепостим наших режиссеров и тем самым сконцентрируем их творческую энергию на идейно-художественных задачах. Такой подход к организации производства представляется мне единственно плодотворным и по-настоящему партийным.

Все задуманное не так-то просто осуществить, но хочется верить, что наши усилия не напрасны. Думаю, что зрители вправе ожидать от грузинских кинематографистов интересных и значительных произведений, выражающих дух времени и отвечающих высоким критериям, выдвинутым XXIV съездом КПСС, всеми последующими партийными документами, обращенными к нам, деятелям советской многонациональной кинематографии.

Сейчас, когда вся страна переживает ответственный период подготовки к XXV съезду КПСС, мы с особенной серьезностью и ответственностью подходим к каждой новой картине — будь то экранизация классики или фильм, созданный на современном материале. И должен сказать, что наши драматурги и режиссеры проявляют все большую вдумчивость и точность в идейном и художественном подходе к материалу.

Проблемы нравственного оздоровления общества затрагивает экранизация популярного романа Гурама Панджикидзе «Камень чистой воды» — ее осуществляет режиссер Шота Манагадзе. Кинокомедию на современном материале снимает Ираклий Квирикадзе. Интересный сценарий о современной деревне написал для режиссера Георгия Шенгелая писатель Резо Инанишвили. А Эльдар Шенгелая намерен экранизировать известный рассказ Давида Кодиашвили «Мачеха Саманишвили». К русской классике обращается Георгий Калатозишвили — он ставит фильм «Кавказский пленник» по повести Льва Толстого. А Тенгиз Абуладзе решил на этот раз обратиться к творчеству Георгия Леонидзе, о чем он давно мечтал. Михаил Кобахидзе принес сценарий полнометражного фильма, подкупивший всех нас своей искренностью и чистотой интонации.

В этом году мы увидим новый фильм Отара Иоселиани «Лето в деревне», в котором он снова ставит вопросы социалистической нравственности.

Скоро и я вернусь к режиссерской работе. Драматург Сулико Жгенти написал для меня сценарий, само название которого — «Секретарь райкома» — говорит о большой, общественно важной теме. Для меня очень ответственна эта постановка. И дело не только в значительности выбранной темы. Дело еще и в том, что, вернувшись на производство, я смогу практически проверить — насколько высок у нас на студии уровень административных требований и насколько профессионален стиль руководства...

Тбилиси

А. Попов

Высокая миссия

Всю жизнь я пытаюсь ответить на вопрос: что же необходимо художнику, чтобы его искусство пробуждало в людях высокие чувства, чтобы оно было «сердечным искусством», как говорил Максим Горький. Вот и сейчас, в преддверии XXV съезда КПСС, хочется говорить только о том, что больше всего волнует сегодня актера театра и кино, о том, что особенно остро волнует меня и моих товарищей. О том, всегда ли мы, актеры, подготовлены к высокой миссии служения своим творчеством искусству и человеку.

В эти дни, в канун XXV съезда КПСС, эта внутренне важная для каждого актера тема требует публичного обсуждения. Ибо что такое применительно к актеру личная ответственность, о которой постоянно говорят сегодня на всех участках социалистического производства?. Для актера личная ответственность означает осознание необходимости служения советскому человеку, народу, Родине.

Актер, как и поэт, в глазах народа окружен неким ореолом, отмечен «знаком избранности», и это дает ему потенциальный шанс стать властителем дум, владеть чужими сердцами, а

значит, воздействовать на нравственное сознание многих. Ответственность великая, что и говорить! Всегда ли мы отдаем себе полный отчет в этом, реально ли представляем себе процессы, которые происходят в нравственной сфере общества под воздействием искусства?

Не стану анализировать частные случаи, иллюстрирующие власть искусства над людьми. Немеркнущий пример Чапаева на десятки лет вперед предсказал и объяснил феномен воздействия кинематографического образа. Я хочу поговорить о так называемом «общем уровне» фильма. Ведь зритель остается один на один с потоком картин. Так что кино, имея в виду его силу воздействия, не сравнимую ни с одним из искусств, становится не только очень сильным, но порою опасным оружием. Если «Евгений Онегин» Пушкина имел при жизни автора тираж пять тысяч экземпляров, то теперь любой самый слабый фильм, коль скоро он вышел на экран, имеет практически аудиторию всей страны. Влияние искусства на жизнь человека распространилось со скоростью беспроволочного телеграфа.

Но с развитием массового искусства встали и новые проблемы — наиболее строгого и принципиального отбора, повышения требований и оценок. В годы, прошедшие между съездами, появился партийный документ, где был дан критический анализ положения дел в советском киноискусстве. В Постановлении Центрального Комитета партии «О дальнейшем развитии советской кинематографии» нашему кинематографу были высказаны серьезные и справедливые упреки в мелкотемье, серости, слабости драматургии, в низком уровне режиссуры — это только часть отмеченных недостатков. За три года, прошедшие со времени Постановления, достигнуты очевидные успехи. Созданы такие крупные произведения киноискусства, как «Премия», «Калина красная», «Монолог», «Они сражались за Родину»... Я называю лишь некоторые, пришедшие мне на память, ленты последних лет. Этими названиями не исчерпывается перечень фильмов значительных, ставших событием в нашей культуре. Нашу общую радость вызывает не только самый список, который можно и продолжить, а и та амплитуда поисков разных художников, которая характерна для кинематографа наших дней: неповторяемость, свой голос. Сейчас уже много фильмов, разнообразных и по темам, и по средствам выражения, и по образной системе. За каждым из них стоит личность автора. В данном случае я имею в виду режиссера. Никоим образом не хочу снизить роль ни сценариста, ни актера, ни художника, ни композитора. Фильм создается синклитом, и где кончается сфера сценариста и начинается сфера актера, а где режиссера — бог весть. Хочу лишь напомнить: бывают удачные роли хороших актеров в плохих фильмах, бывает хороший сценарий, а фильма нет. Но вот в названных мною картинах все счастливо увязалось: и сценарная, и актерская, и режиссерская работа. И фильм не распадается на самостоятельные поля, он объединен одной волей режиссера, его замыслом и его л и ч н о с т ь ю.

Личность — вот с чего начинается искусство. Отсутствие творческой личности низводит искусство до уровня поделки, которую самый тщательный и добросовестный критик не сумеет правильно адресовать определенному автору. А отсутствие авторства равносильно отсутствию адресата. И в то же время, несмотря на творческую атмосферу, утвердившуюся в нашем искусстве, подобная «безадресная» продукция еще удерживается на экранах. Тот ущерб, который наносят эти низкокачественные фильмы, порой соперничает с художественным воздействием произведений истинно талантливых, играющих серьезную роль в формировании духовного мира нового человека.

Поверхностные, бездумные псевдопроизведения вольно или невольно порождают мещанское, потребительское отношение и к искусству и к жизни. Я глубоко убежден, что подобные творения наносят зрителю непоправимый вред.

Вопросы вкуса, чувства меры обязательны для всех жанров. Я очень люблю легкий жанр, но отсутствие вкуса отнюдь не есть признак этого жанра. Я не могу отделаться от того грустного впечатления, которое про-

извели на меня некоторые наши комедийные картины. А ведь комические ленты в особенности имеют самую широкую аудиторию самого разного возраста, отсюда на создателях фильмов лежит особая ответственность, отсюда — необходимость повышать требовательность к творческой продукции.

Не секрет, что у большого числа зрителей сложились штампы восприятия, стереотипы, закрепленные годами общения с «азбучным», пустым псевдоискусством. «Это фильм плохой — ничего не понятно» — у такого рода зрителей мы сталкиваемся порой с подобной оценкой фильма серьезного, глубокого, требующего напряженных размышлений. Идти на поводу у этой части публики просто грешно. Ни нравоучительные сентенции, ни примитивная назидательность, ни непрерывное разжевывание («зритель этого не поймет»), ни желание подстроиться под «запросы», развлечь зрителя, угодить ему во что бы то ни стало (коммерческий бум настиг и нашу кинопродукцию) до добра не доведут. Потому что при таком положении вещей может создаться вполне реальная опасность равнодушного бездуховного существования. И именно поэтому мы должны быть сверхответственны и сверхосторожны. Тут не может быть никакого снисходительного к себе отношения — ведь когда выходишь на сцену (об экране я уже не говорю), перед тобой тысячи глаз, тысячи сердец, и ты не имеешь права их обмануть. Ведь искусство способно взволновать, и потрясти, и преобразить человека, прикоснувшегося к подлинно художественным ценностям. Оно помогает понимать сложные процессы жизни, формирует сознание, нравственные критерии. Искусство с его огромными возможностями глубинного проникновения в суть проблемы, характеров, с его возможностями эмоционального воздействия должно и способно помогать людям в осознании своего нравственного идеала, своей жизненной позиции. Но оно становится таким всесильным оружием борьбы за нового гармоничного человека, только когда обладает свойством высокой художественности.

Я актер и, естественно, проблемы актерского мастерства знаю лучше, чем что-либо другое. Поэтому меня больше всего волнует, в какой зависимости находится производство этих «серых», поверхностных фильмов от уровня актера, и с другой стороны — какова доля актерского участия в создании подлинно художественных фильмов. Конечно, не все зависит от актера. Хороший актер, плохой сценарий, плохая режиссура, и в итоге — результат спорный. Но случается, что хорошая игра актера «ведет» плохой фильм. И это всегда видно, всегда зрителями отмечается. Поэтому наша задача не сваливать ответственность за низкое качество фильма на плечи других, а прежде всего повысить требования к собственному творчеству, к самому себе.

Но, к сожалению, среди некоторых актеров бытует эдакая всеядность, согласие на компромисс, неразборчивость в выборе роли. У актеров, особенно молодых, есть симптомы равнодушного, даже циничного отношения к искусству. Может быть, объективные причины такого положения в том, что стало гораздо больше театров, актерских школ, выпускается огромное количество фильмов, появилось телевидение. То, что раньше добывалось горбом, теперь дается сравнительно легко, то, что было подвигом, стало обыденностью. Театр из храма превратился в рабочую площадку, где нередко актеры ждут конца репетиции, чтобы ехать сниматься в кино. Кинематографические роли нередко выбираются по количеству съемочных дней. Все это не может не беспокоить: стремление к «психологическому комфорту», отсутствие личной позиции имеет очень серьезные последствия. У художника, который не относится к искусству, как к святыне, бескорыстно не влюблен в него, отсутствует требовательность к своему творчеству, и отсюда все вытекающие последствия.

Что мешает актеру создать подлинно глубокий психологический образ, неважно, исторический ли это персонаж или современный? Как правило, духовная бедность, отсутствие самостоятельного взгляда на вещи, уход от сложностей и противоречий жизни. И что

может дать людям такой актер, в котором не чувствуется сила личности? Какой мир мыслей и чувств он может открыть? И не здесь ли исток приглаженных, бесконфликтных произведений? Ведь «пустой» актер сводит на нет конфликтность любой роли, глубину любого образа. Сложные, не поддающиеся однозначной оценке явления и связанные с ними переживания не по силам такому актеру. И самого высокого профессионализма, самой отточенной техники недостаточно — все равно зритель увидит, *что* у тебя за душой.

Обмануть зрителя трудно. В этом смысле кино еще строже, чем театр. Экран выявляет и достоинства и недостатки актера. В театре подчас легче обмануть зрителя: глаза театрального актера далеко от зрительного зала. В кино и на среднем плане это невозможно. Но если говорить по более высокому счету, то, как известно, ослиные уши нельзя спрятать даже под золоченую корону. Даже с галерки самый ловкий обман безошибочно распознается людьми, относящимися к искусству с чистым сердцем.

Существование в нашем искусстве исполнителей, а не актеров, холодных ремесленников, а не художников в корне противоречит великим традициям русского театра и кинематографа. Только бескорыстно преданное служение задачам искусства, только одухотворенная игра актера-художника способны найти к зрителю дорогу, проложить путь к его сердцу. А что может быть важнее этого!

Я глубоко убежден, что будущее театра и кино — в актере. По-моему, не требует доказательств то, что любой хороший фильм — фильм актерский. Актер — единственный «владыка сцены», говорил К. С. Станиславский. Как бы ни был интересен, экспериментален режиссерский театр, он все равно рано или поздно придет на поклон к актеру. Интересна эволюция Театра на Таганке. Режиссер Ю. Любимов обладает богатой образной фантазией, и первые годы он выражал себя через постановочный характер спектакля, поэтому больше говорили о личности режиссера в театре, актер был в подчинении режиссера-демиурга. Сегодня спектакли Любимова все больше радуют актерскими созданиями с тонким, психологическим рисунком. При этом режиссер Любимов не потерял своей индивидуальности и своего особого режиссерского видения спектакля.

Но для того, чтобы держать на своих плечах театр и кинематограф, актер должен быть личностью. Михаил Ульянов в роли Егора Трубникова, Серго Закариадзе — Махарашвили, Василий Шукшин — Лопахин. Все это актеры, в каждой роли которых просвечивает внутреннее богатство их души. И каждая из их ролей несет, помимо открытия характера, открытие мира.

Что же такое актерская индивидуальность, актерская личность?

Когда Качалов выходил на сцену, он еще не произносил ни слова, а зрители уже были прикованы к нему, они чувствовали, что перед ними крупная личность. Через любой образ Качалова просвечивало огромное человеческое обаяние. Одной из особенностей таланта Качалова была способность непрерывно мыслить на сцене. Вот этот сплав незаурядной мыслящей личности, которая не только на сцене, но и в жизни способна притягивать к себе людей, и происходящего на глазах у зрителей творчества, вот это соединение одаренного человека и одаренного актера, на мой взгляд, и называется актерской индивидуальностью.

Тут мы подошли к другой проблеме, стоящей перед актером.

Еще Станиславский и Немирович-Данченко разделяли роли на сыгранные, сделанные и *созданные*, то есть такие, в которые актер вдохнул свое «я», свою неповторимую индивидуальность. Воспитание этого актерского, художнического «я» — одна из самых важных задач. Ведь образное мышление художника целиком зависит от его восприятия жизни, от его мировоззрения.

Обаяние, органичность, темперамент — это все качества, обязательные для актера. Но актерское творчество состоит в *созидании* образа. Все большие актеры, например, Леонидов, Качалов, Хмелев, Щукин, Астангов, прекрасно владели процессом перевопло-

щения в образ. Подлинное реалистическое искусство заключается в том, что во главу угла ставится не только собственное «я» в предлагаемых обстоятельствах, а еще и «я» другого человека — другой душевный склад, другой внутренний мир. Как актеру соединить эту двуплановость, двумирность внутри себя, когда он «заражен», обогащен чужой личностью, как сделать образ своим и вместе с тем, перевоплощаясь, уйти от себя, от своего «я» — все это задачи, которые каждый актер решает индивидуально. Это все секреты и тайны его искусства. А дело педагогов—направлять актеров по пути постижения и разрешения этих трудных задач.

Однако сегодня нередко можно услышать, что искусство перевоплощения якобы устарело, не соответствует нынешнему ритму жизни, психологии людей. Что это чуть ли не вериги, сковывающие актера. «Будьте органичны, правдивы, никого не изображайте, ничего не играйте»,— так поучают актеров. В сущности, это воспитание актерской лености. Где уж тут работать над образом. Образ подминается под актера, а мучительный путь, который проходит художник к постижению своего героя, подменяется техникой, «чистым профессионализмом». Но дело-то в том, что в наше время невозможно отделить технику от образного мышления и от мировоззрения. Такое разделение грозит полной потерей актерской индивидуальности. И вот результат: когда актер демонстрирует свое «я» в «предлагаемых обстоятельствах», отказываясь от созидания образа, тем самым, по-моему, он встает на путь, который ведет к типажу. Актерская индивидуальность может быть и богатой, но, какой бы она ни была, ее хватит разве что на несколько одноплановых ролей, если актер перестанет внутренне меняться, расти. В таком случае индивидуальность исчерпывается быстро, и остается штамп, наигрыш, типаж.

Самые хорошие актеры, не стремящиеся к образности, довольствующиеся мелкой бытовой «правденкой», повторяются и, в конечном счете, терпят неудачу. А настоящий актер отличается от всех остальных именно диапазоном своих творческих поисков.

Главная, самая трудная и самая ответственная задача, стоящая перед художником,— создание сложного психологического характера.

Меня часто спрашивают, каким я представляю себе положительного героя. А я не знаю. Ведь нет готового набора неких качеств с этикеткой «положительный герой». В каждом так называемом «положительном герое» есть свои особенности, которые делают данную личность неповторимой. Но при том, что мои герои (а мне довелось сыграть Войницкого, Якова Богомолова, Ральфа Чадвика в «Памяти сердца», Платонова в «Океане») люди не однозначные, сложные и такие все разные, есть два качества, которые я считаю непреложными для героя положительного и которые привлекают меня больше всего.

Одержимость. Одержимость идеей и делом.

Мне вообще чрезвычайно интересны образы ученых — интересно наблюдать их в жизни, видеть на экране или на сцене. Здесь у нас немало удач: профессор Полежаев в превосходном исполнении Николая Черкасова, замечательный и во многих смыслах этапный фильм «Девять дней одного года», недавний «Монолог» с поистине фаустовской ролью академика Сретенского в исполнении М. Глузского. И мне самому необычайно увлекательно работать над подобными ролями. Герой-ученый, будь то человек средневековья или сегодняшнего дня, привлекает сплавом тех качеств, которые представляются мне ведущими, определяющими в образе моего героя. Я уже называл одно качество — одержимость. Теперь назову другое: положительный герой должен быть прежде всего мыслящей, думающей личностью.

Чуть выше я говорил о том, что именно эти два качества обязательно присущи настоящему актеру. Выходит, настоящий актер — это тот же «положительный герой», то есть человек духовный, одержимый своей работой. А недобросовестность, безответственность — спутники равнодушного отношения к своей профессии — приводят к тому, что у художника снижается требовательность

к самому себе, к своему творчеству, а это, в свою очередь, и приводит к тем катастрофам, о которых я сегодня говорил. И в данном случае я не страшусь громких слов. Для меня действительно любой плохой фильм, плохой спектакль, неудачная игра актера — в каком-то смысле катастрофа. Мы можем людей делать умнее, добрее, счастливее, у нас в руках такой волшебный дар, как искусство — чудо из чудес. И если мы не в состоянии им по-настоящему распорядиться, растрачиваем его вхолостую, то нечего и за гуж браться. Тогда честнее оставить профессию актера — властителя человеческих душ. Вот и выходит: чтобы быть настоящим актером на экране, надо быть «положительным героем» в жизни, то есть человеком, живущим передовыми идеями времени, тесно, органически связанным с жизнью, с великой созидательной работой партии, надо жить ее планами, замыслами, надо быть борцом за ее идеалы. Другого пути для нас нет.

Вместе со своими героями

Призыв ленинградских кинопублицистов ко всем работникам документального экрана «Быть на передовых рубежах пятилетки» — стремиться к яркому и всестороннему отражению социалистического соревнования на документальном экране, напечатанный в шестом номере нашего журнала, нашел широкий отклик у документалистов страны.

К этому призыву присоединились кинопублицисты Украины и Свердловска, отклики которых опубликованы в предыдущем номере журнала.

Движение документалистов страны привлекло широкое общественное внимание. Газета «Правда» в передовой статье «На экране — человек труда» отметила значение инициативы ленинградцев, призывавших «сосредоточить усилия на повышении идейно-художественного уровня работ, которые посвящены замечательным свершениям партии и народа в период между съездами КПСС, могучей силе социалистического соревнования».

Недавно коллегия Госкино РСФСР обсудила передовую статью газеты «Правда» «На экране — человек труда». В процессе обстоятельной дискуссии были обсуждены последние работы киностудий Российской Федерации, отражающие эту важнейшую тему современности. Коллегия одобрила открытое письмо ленинградских киностудий, опубликованное в журнале «Искусство кино», и постановила обратить особое внимание на повышение идейно-художественного уровня фильмов и киножурналов, показывающих на экране человека труда, рабочий класс, тему социалистического соревнования.

Сегодня мы продолжаем публиковать отклики на обращение ленинградцев, поступившие в редакцию.

Ташкент

Проблемы времени — на документальный экран

Минуло четыре года с тех пор, как состоялся исторический XXIV съезд КПСС. Это были годы напряженного труда, настойчивых усилий нашей партии, государства, всего народа, направленных на осуществление намеченной съездом программы коммунистического строительства, выработанного им внешнеполитического курса.

«Главный политический итог прошедшего четырехлетия состоит в том, что обеспечено динамичное развитие народного хозяйства в целом, сделан большой шаг вперед в создании материально-технической базы коммунизма»,— говорится в Обращении ЦК КПСС к партии, к советскому народу.

Эта динамичность — в высоких достижениях трудящихся всей страны. Мы гордимся успехом хлопкоробов нашей республики, продавших в прошлом году государству более 5,3 миллиона тонн сырца, а всего за четыре года пятилетки 19,5 миллиона тонн, на 2 047 тысяч тонн перешагнувших задание пятилетки.

Сейчас все более широкий размах принимает социалистическое соревнование за успешное выполнение планов девятой пятилетки.

Нынешний год является завершающим этапом девятой пятилетки и временем ответственной политической работы по подготовке к XXV съезду партии, которому предстоит определить перспективы дальнейшего развития страны.

Партия выдвигает задачу: сделать десятую пяти-

летку пятилеткой качества, пятилеткой эффективности во имя дальнейшего повышения народного благосостояния.

В связи с этим каждый труженик, каждый коммунист должен знать, что выполнение и перевыполнение плана завершающего года пятилетки, высокое качество продукции будет иметь исключительное значение для дальнейшего роста экономического потенциала страны.

И в этом аспекте высокое качество кинофильмов, освещающих нашу современность, показывающих героев пятилеток, выдвигающих насущные проблемы времени, отражающих глубокие изменения в жизни страны, в жизни республики, в жизни отдельной личности, глубокое и яркое воплощение на экране задач современности играет немаловажную роль в решении задач, поставленных перед всем народом в Обращении ЦК КПСС к партии, к народу.

Развиваясь как искусство социалистического реализма, как органическая составная часть советской многонациональной кинематографии, узбекское документальное киноискусство достигло определенных успехов.

Кинематографисты республики в тесном содружестве с писателями, композиторами, художниками отдают весь свой талант, всю свою творческую энергию претворению в жизнь решений XXIV съезда КПСС, вносят достойный вклад в развитие советской художественной культуры, всемерно содействуют углублению процесса взаимообогащения культур братских народов.

Документальные фильмы Советского Узбекистана активно способствуют коммунистическому воспитанию трудящихся, широко пропагандируют огромные достижения нашей страны и республики в строительстве коммунизма, утверждают советский образ жизни, показывают борьбу нашей партии за дело мира и социальный прогресс.

Разнообразны жанровые, тематические, художественные особенности картин студии. Это и психологические очерки о становлении и мужании характера героя, и публицистические ленты о судьбах молодого современника, и фильмы-размышления о месте в жизни, о выборе профессии. Это фильмы познавательные и проблемные, поднимающие вопросы сегодняшнего дня. Среди них можно назвать следующие: «Узбекистан. Репортаж юбилейного года» — режиссеры Н. Атауллаева, И. Гибалевич; «Годы братства и испытаний» — режиссер А. Хамраев; «Подарили трактор» — режиссер Г. Шадманов; «Город в песках» — режиссер Давран Салимов; «Чирчик — река электрическая» — режиссер Т. Каипов; «Тысячи рук одной машины» — режиссер Е. Дурмусоглу; «Третий орден республики» — режиссер М. Каюмов.

Творчество мастеров кино всегда находится под неослабным вниманием партии. Ярким свидетельством этого является Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в котором четко сформулирована программа переустройства кинодела в стране, и другие партийные документы. Кинодокументалисты Узбекистана в ответ на обращение ленинградских кинодокументалистов, призывающих к повышению идейно-художественного уровня наших фильмов, повышению их качества, сосредоточению сил ведущих мастеров на главных направлениях — рабочей теме, проблемах пятилетки, вопросах соцсоревнования,— выдвигают, так сказать, свой встречный призыв — давайте соревноваться, соревноваться в отражении на экране героики труда, героики будней, которая слагается из секунд, минут, дней, месяцев, лет, в показе реального конкретного человека труда, в раскрытии образа современника на документальном экране. Как важно, чтобы показ героики труда не превратился в формальные изыски создателей фильмов, в то же время чтобы он не был поверхностным, иллюстративным, серым.

Ведь то, что делаем сегодня мы, кинодокументалисты,— фиксирование эпохи на пленке, отражение событий сегодняшнего дня, завтрашнего, нашего будущего, приобретает со временем значимость исторических событий — ведь мы летописцы истории. Истории народа, строящего коммунизм.

И потому так ответственна задача кинохроникера в отражении реальной действительности.

Студией научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана создано немало картин, посвященных рабочему классу. Это фильм «Молчаливый Файзулла» (режиссер И. Гибалевич) — о простом, скромном рабочем Паязханове, прессовщике завода тугоплавких и жаропрочных металлов в Чирчике, человеке, которого глубоко уважает весь рабочий коллектив. Это фильм «Встреча с пятилеткой», который дал начало целому циклу фильмов о каждом годе девятой пятилетки, фильмы «Встречный», «Горячий час», «Приносить людям радость» (режиссер Т. Каипов), «Плюс качество» (режиссер Н. Азимов). Каждому году десятой пятилетки будут посвящены также отдельные фильмы.

С экрана о пятилетке говорят люди разных рабочих профессий, передовики крупнейших промышленных предприятий республики говорят об опыте своей работы.

Важным, проблемным вопросам сельского хозяйства и ирригации был посвящен фильм «Битва за пять миллионов» (режиссер М. Каюмов). О труде хлопкоробов, вырастивших и собравших в юбилейном году, несмотря на безводье, невиданный урожай хлопка, рассказывает этот фильм.

Готовится полнометражная цветная широкоэкранная картина «Голодная степь» (режиссер И. Гибалевич), в создании которой принимают участие писатели Константин Симонов и Хамид Гулям. Фильм посвящен освоению трудящимися Узбекистана Голодной степи, которое началось 20 лет назад вслед за специальным по этому поводу Постановлением ЦК КПСС.

Нужно признаться, что важнейшие темы труда и соцсоревнования требуют еще дальнейшего освоения, дальнейшего углубления в проблематику. Подчас наши фильмы схематичны, обзорны, не выходят на серьезный разговор, анализирующий вопросы на уровне социологического анализа, не раскрывают глубоко характеры нашего современника — трудящегося человека. Мы приложим все усилия к тому, чтобы каждая наша лента была качественной, серьезной работой, отражала коренные сдвиги в экономике страны, была образной и высокохудожественной.

Предстоящий XXV съезд КПСС обобщит накопленный за нынешнее пятилетие опыт хозяйственного и культурного строительства. Весь советский народ готовит ему достойную встречу. Преддверие XXV съезда вызвало новый подъем трудовой активности советского народа.

Мы, кинодокументалисты,— работники идеологического фронта. Мы сознаем важность и серьезность тех задач, которые стоят перед нами. Мы присоединяемся к призыву кинодокументалистов Ленинграда и приложим все свои силы, чтобы современность говорила с экрана ярким, сочным, выразительным киноязыком, чтобы качество выпускаемых нами фильмов о важнейших проблемах современности — о рабочем человеке, о научной организации труда, о соцсоревновании — было на самом высоком уровне.

Директор студии научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана, народный артист СССР *Малик Каюмов;* секретарь парторганизации *Э. Мухитдинов;* кинооператор, заслуженный деятель искусств УзССР *Турды Надыров;* кинорежиссер, заслуженный деятель искусств УзССР *Ефим Дурмусоглу;* режиссер, заслуженный работник культуры *Давран Салимов;* режиссер, заслуженный работник культуры *И. Гибалевич*

Москва, «Центрнаучфильм»

Важный аспект научной пропаганды

Киностудии «Леннаучфильм» и «Ленхроника» обратились с призывом к киноработникам страны уделить максимум творческой энергии отражению на экране важнейших общественно-политических проблем, рождающихся в ходе коммунистического строительства. Это прежде всего внедрение достижений науки в производство, творчество широких масс во всенародном социалистическом соревновании, всесторонний показ главного действующего лица этого великого движения — современного рабочего.

Инициатива ленинградских кинематографистов нашла горячий отклик у всего коллектива Центральной студии научно-популярных и учебных фильмов. Каждый день дает нам новые подтверждения того, что созидательный потенциал науки неизмеримо вырос. Темпы научно-технического прогресса, достигнутые в нашей стране, поразительны. Научно-техническая революция потому и называется научно-технической, что изменения в технологии производства начинаются с науки, именно наука в наши дни становится все в большей степени определяющей частью технического и социального прогресса.

Формированию научного миропонимания у трудящихся способствуют многие фильмы, созданные на нашей студии, такие, например, как «Космические будни», «Хлеб для всей планеты», «Ветер, вода, почва», «Великий парадокс» и многие другие. Важные аспекты научно-технической революции в условиях социалистического общества пропагандирует и наша киноперіодика.

Студия «Центрнаучфильм» уделяет пристальное внимание теме социалистического соревнования. Нами выпущен ряд фильмов, посвященных этой актуальной теме: «Правофланговые пятилетки», «Соревнование — и труд, и праздник», «Даешь, встречный!» и другие.

Надо признать, что иногда наши фильмы о социалистическом соревновании имели информационный характер, не проникали в суть научной проблематики, не давали научной оценки такому массовому явлению нашей современности, как социалистическое соревнование. Серьезное исследование вопроса, глубокий анализ оставались часто за пределами внимания авторов.

Но были и удачные работы, которые рассматривали соревнование не как механическую сумму частных событий и фактов, а как единый социальный процесс.

Всем известно, что партия придает огромное значение встречным планам. Однако дать экранное отражение этому явлению, присущему лишь социалистическому обществу, нелегко. Поэтому для нас принципиальное значение имеет тепло встреченный зрителями фильм «Даешь встречный!» (сценарист В. Шустиков, режиссер В. Ман, научный консультант доктор философских наук И. И. Чангли).

Пафос этого фильма, отражающего борьбу передовых рабочих Ленинграда, Минска, Череповца за встречный план, его сверхзадача — в раскрытии сущности социалистического соревнования в нашем обществе, когда передовой производственник, утверждая себя в труде, оказывает бескорыстную помощь своим товарищам.

«Даешь встречный!» несет в себе тенденции, которые мы намерены впредь развивать в нашей творческой практике.

В свое время В. И. Ленин, обращаясь к работникам печати, подчеркивал: «Побольше экономики. Но экономики не в смысле «общих» рассуждений, ученых обзоров, интеллигентских планов... экономика нужна нам в смысле собирания, тщательной проверки и изучения фактов действительного строительства новой жизни. Есть ли на деле успехи... Чем достигнуты успехи? Как сделать их более широкими?»

Этим ленинским указанием мы руководствуемся в своей работе над проблемными фильмами, посвященными НТР, кардинальным социальным процессам современности и, прежде всего, участию широких масс в социалистическом соревновании, в управлении производством.

Мы понимаем, что сама природа научно-популярного кино открывает богатейшие возможности проникновения в сущность явлений, рожденных социалистическим соревнованием. Мы можем сделать пропагандистски наглядными примеры социалистического труда, когда успех обеспечивается новаторским поиском, высокой самодисциплиной. Вот эти принципы и будут положены в основу новых картин студии «Заводской социолог», «Алгебра бережливости», «Лаборатория слесаря Сергеева».

«Можно без преувеличения сказать, что именно в этой области, в области научно-технического прогресса, пролегает сегодня один из главных фронтов исторического соревнования двух систем,— говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев.— Для нашей партии это делает дальнейшее интенсивное развитие науки и техники и широкое внедрение в производство последних научно-технических достижений не только центральной экономической, но важной политической задачей».

Сейчас студия завершила работу над несколькими фильмами, рассказывающими о наших успехах в новых, прогрессивных областях науки. «Впереди — оптическая электроника», «Прочность открывает мир», «Альтернатива», «Наш атомный век», «Космос — человеку», «Электростанции будущего» знакомят зрителей с важнейшими проблемами, над разрешением которых трудятся сегодня ученые нашей страны.

Буржуазные социологи утверждают, будто социализм не в состоянии обеспечить достаточного простора для НТР, не может справиться с проблемами кибернетического века. Мы хотим в наших фильмах развеять этот миф, наглядно и художественно убедительно показать, что именно социалистическая система со всеми присущими ей особенностями и факторами — стремительным ростом культурно-технического уровня рабочего класса, социалистическим соревнованием, особыми нравственными устоями — создает самые благоприятные условия для решения сложных проблем научно-технической революции. Некоторые из этих важнейших проблем будут освещены в полнометражном, научно-популярном фильме «50 минут в мире науки и техники».

Понимая величие задач, выдвинутых сегодня партией перед киноискусством, мы будем упорно работать над повышением качества наших фильмов, углублением мастерства, направлять усилия на активизацию научной пропаганды, разъясняющей гуманистические принципы НТР, развернувшейся в условиях развитого социализма.

Сейчас, когда весь советский народ готовится достойно встретить XXV съезд КПСС, мы работаем с особым подъемом. Мобилизуя свои творческие возможности на выполнение задач, определенных ЦК КПСС в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», коллектив киностудии «Центрнаучфильм» отдаст все свои силы, чтобы быть достойным нашего советского зрителя, достойным нашего замечательного времени.

По поручению коллектива киностудии «Центрнаучфильм», директор киностудии *В. Рябинский*, секретарь парткома *А. Королев*, председатель фабкома *А. Фирсов*

1975 — Международный год женщины

Н. Туманова

Героини советского экрана

Путешествие по галерее женских кинообразов

«Общественный прогресс может быть точно измерен по общественному положению прекрасного пола...» — писал К. Маркс в известном письме Людвигу Кугельману.

Положение женщины в обществе как характеристика жизнеспособности этого общества! Только марксистско-ленинское учение соединило решение этого вопроса с пролетарской революцией. А Великий Октябрь создал возможности для раскрепощения женщины от общественного и домашнего рабства, для подлинного равенства ее во всех сферах жизни. Самое прогрессивное в истории человечества общество — советское общество — прогрессивно еще и потому, что женщина является его равноправным членом. Какое же отражение нашли в киноискусстве революционные процессы, связанные с практическим решением женского вопроса в нашей стране? Какое воплощение в нем нашел образ женщины?

Поговорить об этом важно в связи с Международным годом женщины. Но задача привлекательна и в киноведческом отношении, ибо образы женщин в кино отражают общие историко-кинематографические процессы — широту и глубину связей киноискусства с действительностью, поиски новых форм кинематографической выразительности.

Попытки показать советскую женщину на экране были сделаны уже в первых кинофильмах зарождающейся социалистической кинематографии — в агитфильмах. В «Серпе и молоте» (1921, режиссер В. Гардин) впервые появляется интересный образ дочери крестьянина-бедняка, становящейся женой большевика. В образе Агаши (Н. Зубова) были намечены характерные для многих последующих картин черты женского русского характера и поведения: стойкость, верность в любви, трудолюбие. Конечно, эти черты здесь еще всего лишь обозначены. Чтобы по-настоящему проявиться, им не хватало прежде всего драматургического материала да и значительности актерского исполнения.

Другие женские образы начала 20-х годов связаны с именем известного режиссера дореволюционного русского кино — Я. Протазанова. Это героини картин «Аэлита», «Его призыв» и «Закройщик из Торжка».

Разрабатывая характер молодой современницы, Протазанов в картину «Закройщик из Торжка» (1925) приглашает на роль Кати В. Марецкую, угадав в актрисе еще в фильме «Его призыв» (Вера Петровна снялась в эпизодической роли) индивидуальность, позволившую ей в дальнейшем создать всемирно известные образы в фильмах «Член правительства», «Она защищает Родину» и «Сельская учительница». Деятельный актерский темперамент, органическая правда переживания и поведения, пластическая выразительность — качества эти драгоценны для любого актера, а для киноактера и вовсе бесценны. Конечно, на непритязательном материале немой комедии «Закройщик из Торжка» не могло по-настоящему раскрыться актерское дарование Марецкой, но и здесь актриса создала образ девушки деятельной, полной оптимизма и веры в свои силы.

С именем Протазанова связан и еще один, пожалуй, самый значительный женский образ в немом кино. Это Марютка в кинофильме «Сорок первый» (1927). Глубина и значительность идейной концепции (в основе которой —

одноименный рассказ Б. Лавренева), острота классового конфликта, высокое мастерство режиссуры — все это позволило молодой исполнительнице, студентке Госкиношколы А. Войцик создать образ активной участницы революционной борьбы. Марютка — непосредственная предшественница Анки из «Чапаева». Исполнение революционного долга для нее — превыше всего, ибо революция — ее кровное, личное дело. Стойкий боец революции и одновременно женщина, с ее неистребимой потребностью в счастье, любви, заботе о других; непреклонная волей и хрупкая телом, натура поэтическая, даже в немыслимых для женщины военных условиях — такова Марютка в фильме «Сорок первый».

Вторая группа образов советских женщин связана с именем режиссера Ф. Эрмлера, с его картинами «Катька — бумажный ранет», «Парижский сапожник» и «Обломок империи».

Героиня картины «Катька — бумажный ранет» (1926) деревенская девушка Катя торгует на улицах Ленинграда яблоками, чтобы собрать денег на корову. Здоровая, деятельная натура Кати (В. Бужинская) преодолевает соблазны нэпа. Более того, проявив завидное мужество, она порывает с ними, а кроме того, поддерживает и помогает вновь обрести себя растерявшемуся, беспомощному безработному интеллигенту Вадьке (Ф. Никитин). Построение картины по принципу контраста (нэпманы — Катя) помогает выявить положительный заряд женского образа, и он (этот образ) определяет оптимизм картины в целом.

Наиболее удачные образы советских женщин 20—30-х годов были созданы в картинах режиссеров, чьи художественные интересы характеризовались, с одной стороны, современной тематикой, с другой — верностью традициям и принципам актерского киноискусства. Это последнее обстоятельство в немалой степени определило принципиальные общественно-художественные победы кино 30-х годов в создании образа советской женщины.

30-е годы в истории нашего государства — это годы построения социализма. 30-е годы в истории советского кино — это еще и время, когда кино стало звуковым. Звук в кино — фактор не столько технический, сколько эстетический, и по сути своей революционный: звук дал возможность глубже разрабатывать характер человека, который обрел речь, и кинематограф решительно повернулся в сторону человековедения, а следовательно, к кино «актерскому», к фильмам, где центральной фигурой становится актер.

Начатая еще в ранних звуковых картинах («Одна», «Путевка в жизнь», «Встречный»), тенденция эта одержала блистательную победу одновременно в нескольких картинах 1934 года («Юность Максима», «Крестьяне», «Веселые ребята») и особенно в фильме «Чапаев». В картинах этих актерам вольготно, они играют легко, задорно, свободно и в свободе этой черпают дополнительный источник создания реалистических — обобщающих и индивидуализированных — образов-характеров. Недаром именно 30-е годы дали такое обилие высокохудожественных образов советских женщин и выдвинули так много крупных актерских имен. Л. Орлова, Т. Макарова, М. Ладынина, В. Марецкая. А рядом с ними — Е. Кузьмина, В. Мясникова, В. Кибардина, З. Федорова, В. Серова...

Актер стал центральной фигурой фильма. Этим можно объяснить тот характерный для 30-х годов факт, что создание образа советской женщины неразрывно связано с именем актрисы, а несколько созданных ею ролей соединяются в восприятии и памяти зрителя в один собирательный образ. Это относится прежде всего к образам Л. Орловой, М. Ладыниной и Т. Макаровой.

Героини Л. Орловой общеизвестны. Это домработница Анюта («Веселые ребята», 1934), письмоносец Дуня по прозвищу Стрелка («Волга-Волга», 1938) и ткачиха Таня Морозова («Светлый путь», 1940). Жизнерадостные, озорные, находчивые, деятельные, решительные в трудные минуты — они как бы сконцентрировали в себе колоссальный заряд духовной энергии и оптимизма советской женщины 30-х годов, да и всего народа в целом. В труднейшем условном жанре музыкальной, эксцентрической комедии Орлова сумела наделить свою героиню той долей реализма и пси-

Анюта — Л. Орлова. «Веселые ребята»

Аграфена Шумилина — Т. Макарова. «Учитель»

Маринка — М. Ладынина. «Богатая невеста»

Анна Георгиевна — Л. Гурченко. «Старые стены»

Виолетта Львовна — М. Булгакова. «Перевод с английского»

Огулькейик — М. Аймедова. «Невестка»

Марфа — Л. Чурсина. «Жу вушка»

Александра Соколова — В. Марецкая. «Член правительства»

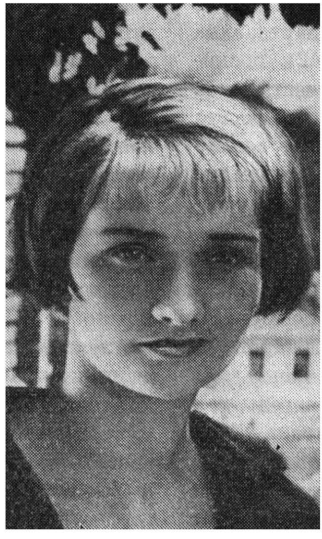
Олена Костюк — Н. Ужвий. «Радуга»

Машенька — В. Караваева. «Машенька»

Паша — И. Чурикова. «Начало»

Ирина — З. Кириенко. «Судьба человека»

Маншук — Н. Аринбасарова. «Песнь о Маншук»



Нина Степановна — И. Саввина. «Каждый день доктора Калинниковой»

Антонина Каширина — Н. Мордюкова. «Возврата нет»

хологии, которые сделали образы правдивыми и живыми. Ее героини, подобно миллионам советских женщин, проходят путь от домработницы до артистки (Анюта), от Золушки до депутата Верховного Совета (Таня Морозова). Внешне и внутренне преображаясь, они отражают реальность нашей эпохи — расцвет духовной жизни советской женщины.

Героини М. Ладыниной раскрываются преимущественно в сфере крестьянской деятельности: колхозница Марина («Богатая невеста», 1938), трактористка Марьяна Бажан («Трактористы», 1939), свинарка Глаша Новикова («Свинарка и пастух», 1941). Все эти образы объединяет один общий знаменатель: трудовое равноправие женщины в нашей стране. Отсюда и чувство собственного достоинства и женская гордость. Позже Ладынина играла роли женщин и других профессий, не связанных с сельским трудом: телеграфистка-партизанка Наташа («Секретарь райкома», 1942), воспитательница детского сада Варя («В шесть часов вечера после войны», 1944), но почти всегда это были демократические образы, что делало их особенно близкими массовому зрителю. А в лучшем своем создании — образе председателя колхоза Галины Пересветовой («Кубанские казаки», 1950) актриса выявила еще и черты, как сейчас принято говорить, деловой женщины, руководителя, думающего и действующего масштабно, по-государственному.

Т. Макарова тоже создала в 30-е годы три популярных образа-характера: врач Женя Охрименко («Семеро смелых», 1936), строительница города на Амуре Наташа Соколова («Комсомольск», 1938), колхозница Аграфена Шумилина («Учитель», 1939). Героини Макаровой не имеют столь определенной профессиональной характеристики, как героини Ладыниной. И это не случайно, ибо главное в характеристике женского образа у Макаровой — морально-эстетические, нравственные критерии. В этом отношении ее образы в значительной степени связаны с традициями русской классической литературы. Новаторство актрисы выразилось в создании правдивого, психологически достоверного образа женщины, чей моральный облик соответствует нравственным идеалам социалистического общества.

Особое место в галерее женских образов 30-х годов занимает Александра Соколова в исполнении В. Марецкой (фильм «Член правительства», 1940). Особое потому, что созданный в последнем предвоенном году фильм этот как бы подводил итоги десятилетней работы кинематографистов по созданию образа советской женщины. Особое еще и потому, что по силе художественного обобщения, по связи с жизнью народа, с решением в нашей стране женского вопроса «Член правительства», пожалуй, не имеет себе равных и по сей день.

Отличная драматургия (К. Виноградская) и высокое мастерство режиссуры (И. Хейфиц и А. Зархи) позволили В. Марецкой в полной мере проявить при создании образа высокое актерское искусство переживания и перевоплощения. От каждого просмотра этой ленты остается впечатление, что она «переполнена Марецкой» — так щедро, безудержно, полнокровно живет она в роли Александры Соколовой. Именно живет в роли, а не играет, не исполняет ее. Произошел тот драгоценнейший для актерского искусства случай, когда роль настолько совпала с актерской индивидуальностью, что отделить их друг от друга невозможно.

Александра Соколова у Марецкой — это действительно простая русская крестьянка, как она о себе говорит: «попами пуганая, мужем битая, врагами стреляная — живучая». Ее отношения с мужем мучительно сложны: они любят друг друга, но «мужская» гордость («баба выше меня») гонит Ефима из дому, да не на недели, а на годы. Кульминацией психологического драматизма можно считать сцену их прощания, когда перед Александрой встала проблема выбора: или любимый муж рядом, но жизнь «дома, у печи» или — одна, с детьми, но в колхозе. Александра выбирает второе. После такого нравственного потрясения женщина становится сильнее, мудрее. Если раньше силы ей давала выстраданная потребность крестьянки-батрачки работать равноправно в коллек-

тивном хозяйстве («Мы об этом колхозе сто лет мечтали»), то теперь она поверила в себя, свои силы. Александра Соколова историей вырвана из «домашнего рабства», в котором она была задавлена «самой отупляющей человека работой кухни и вообще одиночного домашне-семейного хозяйства»*. Советская власть дала ей все права и подняла ее до уровня государственного деятеля. Поэтому когда грянула война, на защиту своих прав, своей Советской власти, своей Родины встала героиня В. Марецкой, встали героини других актрис.

Образ советской женщины — участницы Великой Отечественной войны — феномен нашего отечественного да и мирового киноискусства. Ни один народ в истории человечества не знал такого массового участия женщин в войне, не знал таких примеров стойкости, страдания, героизма и самопожертвования. Факты действительности, правда жизни без долгих художественных опосредований становились фактами и правдой искусства.

И все же этого объяснения недостаточно. Есть еще нечто особенное, отличающее киноискусство периода Великой Отечественной...

Повышенная экспрессивность картин тех лет, их героико-эмоциональный пафос особенно ярко и наглядно проявлялись в женских образах. Какое восхищение и изумление вызывают образы колхозниц Прасковьи Лукьяновой (В. Марецкая), Олены Костюк (Н. Ужвий), чье женское начало подчеркнуто и озарено материнством, которое, как показывают с неповторимой художественной убедительностью обе исполнительницы, становится источником борьбы с немецким фашизмом.

Предшественницей образов женщин-участниц Великой Отечественной войны можно считать пулеметчицу Анку (В. Мясникова) из «Чапаева» (1934). Эстетические принципы «Чапаева» — народность, реализм, простота формы — воплотились не только в образе Чапая, но и в Анке. Они нашли свое дальнейшее развитие в разработке образов советских женщин — участниц войны с фашизмом. Создание таких образов стало возможно только на основе творческого доверия к актрисам, которые в лучших картинах выступали как полноправные соавторы фильма, как создательницы типических образов, в которых органично сочеталось обобщенное и индивидуальное.

Незадолго до начала войны вышел фильм «Фронтовые подруги» (режиссер В. Эйсымонт). Главную роль — сандружинницы Наташи — исполнила популярная в довоенном кино актриса З. Федорова. В 30-е годы актриса создала образы русских девушек-комсомолок, непосредственных, живых, обаятельных, не лишенных озорства и строптивости, но душевно стойких, мужественных («Шахтеры», «Великий гражданин», «На границе», «Музыкальная история»). Вот эта-то полюбившаяся зрителю и столь похожая на миллионы женщин героиня Федоровой попадает в иные, военные условия, в которых ее человеческие и женские качества, сложившиеся в условиях социалистического общества, находят свое новое выражение и иное применение.

Этот принцип — перенос привычного, любимого, близкого зрителю образа героини в совершенно особые, военные обстоятельства — был широко использован кинематографом в первый год войны. Речь идет прежде всего о персонажах «Боевых киносборников». В них действовали героини довоенных фильмов: письмоносец Стрелка Л. Орловой, девушка-подросток Я. Жеймо, комсомолка З. Федоровой, труженица М. Ладыниной...

В апреле 1942 года в прокат была выпущена начатая производством еще в довоенные годы картина «Машенька», созданная Ю. Райзманом. Заглавную роль сыграла неизвестная молодая актриса В. Караваева. Отличная кинодраматургия (Е. Габрилович), высокое мастерство режиссера в работе с актером помогли дебютантке (эпизодическая роль в фильме «Ночь в сентябре» не в счет) создать образ необыкновенного обаяния и достоверности. До сих пор образ Машеньки остается одним из лучших созданий нашей русской кинематографии. Образ Машеньки, на первый взгляд, нарочито лирический: мягкая, нежная, лас-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 42, стр. 368—369.

Седония — С. Чиаурели. «Тепло твоих рук»

Мария — А. Роговцева. «Салют, Мария!»

Юлия Титова — Л. Смирнова. «Трое вышли из леса»

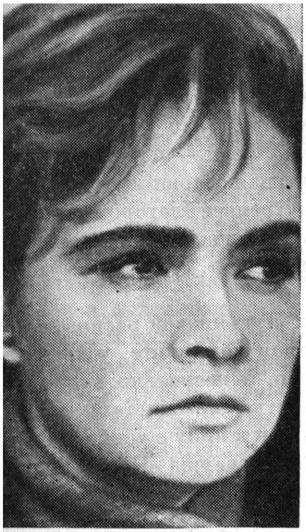
Мать — Н. Федосова. «Женщины»

Мария Одинцова — В. Заклунная. «Сибирячка»

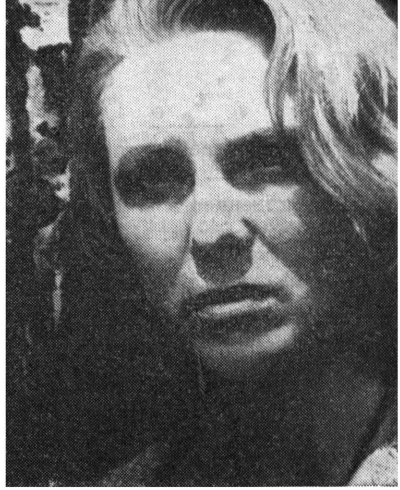
Лена Бармина — Н. Белохвостикова. «У озера»

Полина Коршикова — В. Владимирова. «Председатель»

Незнакомка — Т. Турсунбаева. «Красное яблоко»



Вероника — Т. Самойлова. «Летят журавли»



Соня — В. Артмане. «Родная кровь»

Комиссар — М. Володина. «Оптимистическая трагедия»

Зоя — Н. Фатеева. «Три плюс два»

Соня Гурвич — И. Долганова, Женя Комелькова — О. Остроумова, Лиза Бричкина — Е. Дропеко, Рита Осянина — И. Шевчук, Галя Четвертак — Е. Маркова. «Азори здесь тихие...»

Шура — Т. Доронина. «Мачеха»

Евдокия — Л. Хитяева. «Евдокия»

ковая, доверчивая, впечатлительная, легко ранимая — она как бы олицетворяет собой женственность в ее извечном традиционном представлении. Но когда жизнь поставила перед Машенькой сложные задачи, эта девушка оказалась душевно стойким, нравственно мужественным человеком, а на войне (с белофиннами) — и отличным бойцом.

Не будет преувеличением сказать, что образ Машеньки, сыграв большую воспитательную роль, оказал влияние на дальнейшее развитие советского кино в его поисках своеобразия женских образов. При всем отличии называемых актрис, эти черты мы найдем в работах З. Кириенко, И. Саввиной, Л. Чурсиной, Л. Хитяевой, Л. Лужиной, Л. Касаткиной, Т. Дорониной. Однако справедливости и научной истины ради необходимо отметить, что сама Машенька — суть, развитие того глубоко реалистического и национального направления в разработке женских образов, которое было начато фильмами С. Герасимова и Т. Макаровой 30-х годов.

Трудно переоценить значение образа Прасковьи Лукьяновой (В. Марецкая) в фильме «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера (1943). И дело тут не только в необычайно сильном резонансе, который имела картина в Советском Союзе и за рубежом (так, например, для большей части зрителей Америки образ Лукьяновой был открытием женского русского характера). Гораздо важнее непосредственный агитационный заряд, сила воспитательного воздействия этого образа для советских людей — и тех, кто воевал на фронтах или в партизанских отрядах, и тех, кто трудился в тылу.

В образе Прасковьи Лукьяновой сосредоточена вся идейно-художественная сила фильма, его эстетическая, эмоциональная притягательность. Это не значит, что в картине другие женские образы картины неинтересны, незначительны. Следует отметить образ молоденькой трактористки Фени в исполнении Л. Смирновой, которую зрители еще до войны полюбили за роль Шуры в популярном фильме «Моя любовь». В дуэте с П. Алейниковым Смирнова ведет лирическую линию картины «Она защищает Родину», перерастающую в линию философскую, гуманистическую: любовь сильнее войны, сильнее смерти, любовь, а не ненависть, определяет движение жизни. (Здесь кстати сказать, что в творчестве Л. Смирновой роль Фени — не только лучшая, но и определяющая основные характеристики ее героинь: внутреннее благородство, мягкая женственность, кажущаяся беззащитность, а на поверку — характер стойкий, мужественный.)

Образ Прасковьи Лукьяновой раскрывается прежде всего в остром конфликте, у которого не одна, как обычно, а несколько кульминационных точек: схватка с фашистами в лесу, встреча на танке лицом к лицу с убийцей сына, сцена в сарае («Я — товарищ П.!»). Острая конфликтность драматургии определяет не только внутреннюю (идущую от актрисы), но и внешнюю динамичность образа. Иное решение лежит в основе женских образов-характеров в другой выдающейся картине военного времени — фильме «Радуга» режиссера М. Донского.

Они очень разные, эти сельские женщины. Федосья (Е. Тяпкина), вынужденная прислуживать расквартировавшемуся в ее хате коменданту и его любовнице. Молчаливая, почти неподвижная пожилая крестьянка. Но достаточно увидеть лицо Федосьи, чтобы заметить на нем (Федосья этого и не скрывает) всю меру презрения, всю силу ненависти к оккупантам. И бесстрашие, бесстрашие матери, чей убитый сын-красноармеец лежит под снегом на окраине села. Бесстрашие советской женщины, для которой немыслима жизнь под иноземным игом. Олена (Н. Ужвий) — партизанка, пришедшая в родное село из леса, чтобы здесь, в теплой хате родить ребенка, долгожданного, желанного...

В целом киноискусство военных лет в создании женских образов оказалось не столь числом, сколь качеством на уровне стоявших перед ним задач. В лучших, обобщенных образах были достойно отражены героизм и стойкость советских женщин-патриоток, их вклад в историческую акцию разгрома немецкого фашизма.

Традиции предвоенных и военных лет в создании образа советской женщины оказались весьма положительны: не только в послевоенные годы, но и до сего времени ощутимы они во многих фильмах и женских образах-характерах. Героический образ Комиссара (М. Володина) из «Оптимистической трагедии» близок к большевичке Наташе (В. Кибардина в трилогии о Максиме), с ее волевой целенаправленностью коммуниста-организатора, и пулеметчице Анке — с ее военной собранностью и выдержкой.

Опыт психологического и социального анализа образа Александры Соколовой развил на разном художественном уровне ряд историко-революционных фильмов. Женские образы в этих картинах решены средствами актерского киноискусства. Вспомним Виринею (Л. Чурсина) из одноименного фильма, Ольгу из картины «Гадюка» (Н. Мышкова), Таню Теткину (И. Чурикова) из фильма «В огне брода нет). Вспомним женский образ одного из лучших советских историко-революционных фильмов — «Коммунист», где самой близкой по духу большевику Губанову (Е. Урбанский) оказалась простая крестьянка Анюта (С. Павлова). В картине «Салют, Мария!» была сделана удачная попытка создать обобщающий, данный во временном развитии образ-характер советской женщины. Мария (А. Роговцева) — подпольщица первых лет революции, участница событий в Испании, офицер-разведчик Советской Армии в годы борьбы с фашизмом. Она же — нежная и любящая мать и жена, красивая и обаятельная женщина.

Среди женских образов историко-революционных фильмов следует отметить удачную работу режиссера С. Юткевича и актрис А. Лисянской и М. Пастуховой над созданием образов Надежды Константиновны Крупской и Марии Ильиничны Ульяновой в фильме «Рассказы о Ленине». Естественность внешнего рисунка роли (пластика, мимика, речь), проникновение в суть характеров женщин, которые были не только членами семьи, близкими людьми Владимира Ильича, но и крупными общественными деятелями, придают образам Н. К. Крупской и М. И. Ульяновой историко-художественную достоверность и определенную масштабность.

В героико-романтическом ракурсе были решены режиссерами и исполнительницами женские образы в картинах о войне — «Молодая гвардия» (Ульяна Громова — Н. Мордюкова, Любовь Шевцова — И. Макарова, Валерия Борц — Л. Шагалова), «Песнь о Маншук» (Маншук — Н. Аринбасарова) и многих других.

В последние годы появился еще один аспект трактовки героического образа советской женщины на войне, наиболее отчетливо намеченный в картине «На семи ветрах» (Л. Лужина) и отлично решенный в фильме «А зори здесь тихие...» тем же режиссером С. Ростоцким и группой молодых исполнительниц. Речь идет о нравственно-этическом аспекте общей проблемы «женщина и война». В самом этом словосочетании. есть нечто противоестественное: женщина, природой призванная созидать жизнь на земле, и война, уносящая миллионы жизней. Женщина и война. Эта проблема, возникшая в классовом обществе вместе с возникновением самих войн и приобретшая актуальность и размах в последней мировой войне, стала одновременно проблемой и философской, и нравственно-этической, и художественной. Так вот, в женских образах названных фильмов С. Ростоцкого особенно отчетливо звучит мысль о противоестественности быть женщине на поле брани. При этом по-прежнему утверждается, как единственно возможное, что они, эти маленькие, хрупкие, совсем еще молодые, порой побудничному простенькие женщины,— они, как настоящие солдаты сражались за Родину и погибали за нее.

Это нашло свое отражение и в фильме М. Шолохова и С. Бондарчука «Они сражались за Родину», где санинструктор (Т. Божко), плача от собственного бессилия и сострадания к чужой боли, выносит с поля боя Звягинцева.

В этих картинах соблюдена драгоценная идейно-художественная пропорция в показе того, сколь противоестественно природе и

элементарной нравственности быть женщине на войне и — сколь присущи характеру советской женщины стойкость, мужество, самопожертвование, которые позволили ей вынести все тяготы Великой Отечественной войны.

Особое место в киноискусстве занимает образ Матери. Скажем сразу, кинематографисты в долгу перед народом, перед жещинами, перед детьми, перед будущим: не создан еще реалистический высокохудожественный, обобщающий образ Матери Солдата, чье материнское благословение на ратный подвиг, материнская любовь, вера, ожидание и терпение не имеют себе равных в истории.

Отдельные удачи в создании образа Матери все же есть. Нельзя, конечно, не упомянуть замечательную работу В. Барановской в экранизации В. Пудовкиным горьковской «Матери» (1926). Вспомним также по-разному решенные образы матерей: В. Телегина в картине «Дом, в котором я живу», А. Максимова в «Балладе о солдате», Н. Федосова в фильме «У твоего порога», Б. Кадыкеева в киргизском фильме «Материнское поле», А. Умурзакова в казахском фильме «Сказ о матери».

Своеобразное художественное решение обрел образ матери (Л. Касаткина) и тема материнства в новой картине совместного советско-польского производства «Помни имя свое». В нем — вечные мотивы материнской любви и верности соединились с новыми — навеянными конкретными фактами современности — непрекращающимися поисками матерей своих потерянных в дни войны детей. Нравственный аспект образа (Как же быть? Ведь сын воспитан другой женщиной) придает ему актуальность и дополнительную психологическую глубину.

Художественно убедителен образ матери (Н. Ургант) в картине «Вступление». Маленькая, хрупкая, беспомощная, доверчивая женщина, с новорожденным ребенком и сыном-подростком, показанная актрисой с поразительной по глубине психологической обрисовкой, вызывает глубокое зрительское сопереживание и сочувствие.

Интересно, что десять лет спустя Н. Ургант сыграла совершенно иную и, кстати, одну из лучших женских ролей в современном кино — медсестру в картине «Белорусский вокзал». Почти эпизодическая по объему, роль эта, благодаря глубокому гражданскому и психологическому звучанию, приобретает масштабность и эмоционально венчает всю картину — умное повествование детей об отцах, о тех, кто воевал и отстоял в боях нашу Родину.

Большое распространение в кино получила тема судьбы женщины в связи с войной. Это является конкретным выражением одного из генеральных направлений развития киноискусства, исследующего проблему «человек и война». Эта идейно-художественная, философская, нравственная и психологическая проблема была глубоко решена М. Шолоховым и С. Бондарчуком в фильме «Судьба человека» (1959), где образ жены Андрея Соколова Ирины (З. Кириенко) — сначала совсем юной, потом, когда провожала она мужа на фронт, «постаревшей, с залитым слезами, искаженным болью лицом, что-то шепчущими губами и с глазами как у помешанной», — решен в шолоховском ключе: как «подрубленное дерево» вспоминается она Андрею. И в этой характеристике — гуманистическая шолоховская идея несовместимости войны и нормального человеческого бытия, идея неизбежности женских страданий в военную пору.

По-своему прозвучала тема войны как бедствия для женщины в картине, вышедшей за два года до «Судьбы человека» — «Летят журавли» (режиссер М. Калатозов), где в образе Вероники авторы фильма воплотили свою трактовку морально-этической проблемы «жди меня». Героиня изменила любимому, ушедшему на фронт, и вышла замуж за другого. Но истинная ее вина перед Борисом не столько в этом, сколько в измене идеалам, которыми он жил.

Прослеживая центральный аспект создания женских образов-характеров в неразрывной — прямой или косвенной — связи с войной, вспомним еще некоторые художественные удачи. Например, образ Авдотьи

(Н. Медведева) в «Возвращении Василия Бортникова». Считая себя вдовой, женщина вышла замуж, а первый муж, оправившись после контузии, вернулся домой... Традиционный драматический треугольник, образовавшийся вопреки воле трех хороших людей, раскрывает характер русской крестьянки с ее щедрой душой и глубоким пониманием чувства долга.

В картине «Три дня Виктора Чернышева» актриса В. Владимирова удивительно достоверно выступила в роли вдовы, которая одна вырастила сына. Хорошая, любящая мать, она, полуобразованная, занятая на производстве женщина, чего-то не доглядела, что-то не смогла. И теперь ее материнское сердце разрывается от боли за своего непутевого сына.

Создательница образов женщин, одаренных красотой и умом, но часто и нелегкой судьбой (Дарья в «Тихом Доне», Лушка в «Поднятой целине», Наталья в «Кочубее», Анна во «Все начинается с дороги», Катерина Воронина в одноименном фильме), Л. Хитяева в картине режиссера Т. Лиозновой «Евдокия» показала индивидуально неповторимый образ женщины — доброй, мягкой, домовитой, но вместе с тем стойкой, мужественной в бедах и испытаниях; она не лишена человеческих слабостей, но всеми ее поступками движет естественная потребность исполнять свой женский долг — быть хорошей женой и матерью, жить для других.

В картине «Журавушка» актриса Л. Чурсина создала образ русской женщины, во многом близкий Евдокии. Разве что образ этот более поэтический. Вспомним, кстати, работы Чурсиной в картинах «Виринея», «Донская повесть» (Дарья), «Два билета на дневной сеанс» (Инка-эстонка): как видим, творческий диапазон актрисы довольно широк.

Образам Евдокии и Журавушки близок образ Сони в исполнении латышской актрисы В. Артмане в картине «Родная кровь». Близок женственностью, чувством долга, личностной неповторимостью и сложностью судьбы. Все сказанное можно отнести и к еще одному образу, созданному туркменской актрисой М. Аймедовой в фильме «Невестка». Разве что национальные черты выявлены в нем с большей отчетливостью.

Спорным, хотя и очень интересным по содержанию и актерскому решению оказался и образ Надежды Петрухиной (М. Булгакова) в кинофильме «Крылья». Летчица в годы войны, а ныне директор ремесленного училища, женщина волевая, решительная и одинокая, она, казалось бы, всю себя отдает подготовке и воспитанию молодежи. Но между ними — стена отчуждения и непонимания. Что это? Опустошение, как следствие войны, на которую был истрачен весь запас духовных сил? Способна ли эта женщина вновь обрести крылья — жить радостно, свободно? И кто может помочь ей? В фильме остро поставлены эти вопросы, и в финале (взлет) делается предположение, что героиня еще может взлететь — разомкнуть круг отчуждения, быть со временем в ладу.

Со временем в ладу... Это, пожалуй, самая примечательная черта обобщенного образа простой русской труженицы, созданного во многих фильмах актрисой И. Макаровой. Ее героини — женщины непосредственного, открытого характера, остроумные, веселые, даже озорные. Они делают свое дело и в любых — военных и мирных — условиях умеют постоять за себя и помочь другим. Образы И. Макаровой, даже когда в них преобладают драматические элементы над комедийными, заразительно оптимистичны — Любовь Шевцова («Молодая гвардия»), Катя («Высота»), Варя («Дорогой мой человек»), Дуся («Женщины»).

В том же ключе—показывать судьбу женщины в ее связи с войной — решены и многие образы Н. Мордюковой. Правда, далеко не всегда эта связь прямая. Разве что (если не считать первой работы — образа Ульяны Громовой) Антонина Каширина в кинокартине «Возврата нет», которая во время оккупации прятала у себя и вылечила раненого командира Советской Армии, полюбила его, и он стал ее мужем. И все же судьбы большинства героинь Мордюковой так или иначе связаны

с войной. Дело в том, что героини Мордюковой — чаще всего простые русские женщины, крестьянки. А разрушительные — экономические, демографические и нравственные — последствия войны особенно отчетливо и длительно сказывались именно в деревне. Это нашло художественное отражение и в неустроенности судьбы Степаниды («Отчий дом»). И в картине «Русское поле» с ее бабьим царством. И в образе Дони Трубниковой из фильма «Председатель». Жена крестьянина, собственника по психологии и образу жизни, она потянулась к брату мужа, бывшему фронтовику, инвалиду, председателю колхоза, коммунисту Егору Трубникову (М. Ульянов).

Связи судьбы женщины с войной прослеживаются и в лучшей работе Мордюковой — образе Саши Потаповой («Простая история»), женщины, взвалившей на свои плечи заботы о родном колхозе, его неналаженной экономике, его далеко не всегда благополучных семьях и счастливых людях. Образ Саши Потаповой (роль ее была написана кинодраматургом Б. Метальниковым специально для Мордюковой), продолжая традиции фильма «Член правительства», наметил поиски кинематографом образа современной женщины — руководителя, той, которую сейчас (кстати, не очень точно) принято называть «деловой» женщиной.

Вспоминается призыв В. И. Ленина: «...Надо, чтобы женщины-работницы все больше и больше участия принимали в управлении общественными предприятиями и в управлении государством»*. Наиболее интересные образы женщин-руководителей созданы за последнее время в картинах «Старые стены» и «Сибирячка».

В фильме «Старые стены» директор крупной подмосковной ткацкой фабрики Анна Георгиевна (Л. Гурченко) как руководитель — масштабна, как женщина — женственна, как человек — человечна. Это многогранный, художественно убедительный, психологически точный образ современницы.

Другой образ женщины-руководителя создан актрисой В. Заклунной в картине «Сибирячка». Ее Мария Одинцова — секретарь райкома партии, инженер по образованию, организатор по характеру, политик по складу ума. Очень современный тип женщины, государственного, общественного, партийного деятеля.

Не столько объем настоящей статьи, сколько богатство имен замечательных советских актрис — создательниц полнокровных образов наших женщин не позволяет даже кратко остановиться на некоторых из них. А как хотелось бы поподробнее проанализировать работы таких актрис, как С. Чиаурели, И. Саввина, К. Лучко, В. Теличкина, С. Дружинина, В. Телегина, Н. Сазонова, Ж. Болотова, А. Демидова. И многих, многих других.

Многие удачи последних лет искренне радуют. Радует, что в киноискусстве нашем созданы обобщенные народные образы советских женщин, что образы эти глубоко психологичны и одновременно точны по национальной и классовой принадлежности; что эти образы-характеры отразили те революционные изменения в социальном и семейном положении, которые дала женщине Советская власть; что они показали всему миру положение женщины в социалистическом обществе.

Все это радует... И тем не менее, как все же это мало. Если поглубже вникнуть в историческую и современную суть одного из важнейших вопросов марксизма-ленинизма — женского вопроса, решение которого, в соответствии с марксистско-ленинским учением, связано с развитием и окончательной победой социалистической революции.

Участие советских женщин в революционном движении (под ним мы разумеем все многообразие форм построения социализма и строительства коммунизма) поистине колоссально. Вот некоторые факты и цифры. Сейчас 31 процент всех депутатов Верховного Совета СССР — женщины, в местных Советах их — 47 процентов. (Вспомним, что в дореволюционной России женщины вовсе не имели избирательных прав.)

В общей численности рабочих, колхозников и служащих женщины составляют больше половины (!) всех работающих. Численность

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 40, стр. 157—158.

женщин-специалистов с высшим и средним специальным образованием, занятых в народном хозяйстве,— 59 процентов. А в медицине и общеобразовательных школах — более 70 процентов. Среди научных работников женщины составляют 40 процентов.

А вот и еще данные: среди женщин 91 удостоена звания Героя Советского Союза, более 300 тысяч награждены боевыми орденами и медалями; 4696 — Герои Социалистического Труда, из них 24 — дважды Герои. Трудовыми орденами награждены более 1,5 миллионов женщин; более 500 — лауреаты Ленинской и Государственной премий. Около 200 тысяч женщин отмечены званием «Мать-героиня».

Факты эти можно было бы множить. Но в этом нет нужды. Важнее другое: за каждым из них — реальные судьбы женщин, человеческие жизни. И какой же это богатейший материал для киноискусства!

Владимир Соловьев

Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному

Статья вторая

III.

То, что мы кратко и отрывисто зовем «впечатлением», есть сложный, разветвленный и длительный противоречивый процесс.

Есть элементарная шкала отзывов о художественном произведении: «да» или «нет». Есть попытка уложить многоликое и изменчивое содержание в прокрустово ложе привычной схемы.

Скажем, так:

«Василий Шукшин полемически резко заострил тему человека и его прошлого. Жизнь быстротечна. Жизнь сложна. Жизнь требовательна. А совершаемые ошибки бывают и непоправимы. Легче упустить птицу счастья, чем поймать ее и сохранить».

Спорить здесь вроде бы и не с чем, все верно. Однако никакого отношения к «ловитве» или упущению «птицы счастья» фильм Шукшина не имеет: Егор Прокудин — не ловчий и не ротозей. Рецензент пишет словами, которые слишком общи и уже потому не эквивалентны содержанию фильма.

И уж никак нельзя согласиться с рецензентом, когда он пытается приписать свои впечатления другим зрителям: «Наверное, каждый, кто посмотрит новый фильм писателя и режиссера Василия Шукшина, будет сравнивать его с песней, пропетой искренне и трепетно».

Вот уж нет! — я, во всяком случае, этого делать не стану. Скорее даже обозначу резко очерченную, концептуальную и публицистическую структуру последнего фильма Василия Шукшина как антипесенную.

Нет, я, конечно, далек от того, чтобы отрицать эмоциональное воздействие «Калины красной» на зрителя — оно несомненно, но не единственно, и одно, только одно — все же недостаточно! Рассматривать «Калину красную» сугубо в эмоциональном плане — значит все-таки симплифицировать замысел художника, обеднять и снижать его, а возможно — и искажать.

Вполне возможно, что дальнейшее изложение покажется читателю креном в противоположную — рационально-дидактическую сторону, но отошлю дотошного читателя к названию статьи, цель которой дополнить уже сказанное, а не повторить его. Я опускаю многое из того, о чем уже писалось в связи с «Калиной красной» и Егором Прокудиным — не потому, что со всем согласен, а потому, что хочу восстановить пропущенное, но важное. Важное не только для меня, но, думаю, и для Шукшина, сумевшего взглянуть на своего героя более объективно и бесстрастно, чем иные его критики.

---

* Статью первую см. «ИК», 1975, № 10.

И еще одно предупреждение — следуя диалектике непосредственного эстетического восприятия, я позволю себе поначалу высказать суждения, которые мною же — в ходе дальнейших размышлений — будут опровергнуты.

Егор Прокудин, как и другие герои Василия Шукшина, извлечен из самой реальности, приближен к нам и внимательно, аналитически рассмотрен. Литературный и кинематографический метод Василия Шукшина в том и заключался, что окружающую его жизнь он рассматривал не в качестве арсенала или источника для искусства, он пытался всю ее перенести в искусство. Точное свидетельство он предпочитал любому вымыслу. Он отвергал фантазию, потому что в совершенстве знал факт.

Слово — Сергею Залыгину, написавшему про эту особенность творчества Шукшина:

«Мне кажется, последние годы жизни Шукшина были таким периодом, когда все, что его окружало — все люди и факты,— становилось для него предметом искусства, касалось ли это ссоры с вахтером в больнице или изучения биографии и деяний Степана Разина.

...Одно можно сказать: жить среди людей, происшествий и впечатлений, каждое из которых требует своего, причем законного места в твоем искусстве, каждое, расталкивая все другое, рвется через тебя на бумагу, на сцену, на экран, настоятельно требуя и ропща,— это очень трудно».

В своем искусстве Шукшин дал право жительства тем людям, явлениям и фактам, которые до того — не то чтобы постоянной, даже временной прописки в нем не имели. Он широко открыл дверь тем проявлениям народной жизни, которые по прежней иерархии казались незначительными, а то и неудобными для художника.

В этом его мужество — как писателя и как гражданина.

«Калина красная» встречена была на редкость единогласно — зрителями и прессой. И дело тут не только в ее несомненных достоинствах, дело еще и в том, что Василий Шукшин безошибочно отгадал то, чего зрителю в современном кинематографе не хватало: ощущения душевного и окрестного мира как сложного, проблемного и драматического.

Менее всего можно заподозрить Шукшина в угодливости зрителю — его путь в литературе и искусстве самостоятелен, независим, резко индивидуален и обособлен. Шукшин равнодушно проходит мимо модного и близлежащего. И всегда ищет необходимое, насущное, наболевшее. Он решился на современную трагедию, попытался до конца понять гибельные причины, которые привели его героя к смерти.

Зритель, уже порядком удовлетворивший эстетический голод по комедиям и детективам, я бы даже сказал, сполна «уестествленный» смехом и приключениями, валом повалил на проблемный и трагический фильм Шукшина.

Потому что «комическое» и приключенческое—это все же специи, а зрителю необходима суть, необходим смысл,— как соль организму.

Зрители поспешно заговорили об очевидном феномене — триединстве Василия Шукшина: сценариста, режиссера и актера. Очевидное оказалось, однако, совсем не простым, отношения между режиссером, сценаристом и актером сложились не столь гармонично, как в предыдущем фильме и как можно было предположить, учитывая, что все три роли исполнял один человек.

«Единый по существу, тройственный ипостасями»?

Отнюдь нет.

У зрителей была возможность сравнить фильм с прозой — киноповесть «Калина красная» напечатана в четвертом номере «Нашего современника» за 1973 год.

Сценарий дополняет наше представление о фильме, в котором меньше слов, потому что кинематограф изобразителен и без слов, часто — помимо них и поверх. Фильм корректирует, порою резко, сценарий, дает ему образно-ассоциативную энергию, которую и предположить-то было невозможно, читая опубликованный текст.

В сценарии исследование проведено вширь, в фильме — вглубь. И причина тому — актеры, живые люди на экране.

Главный герой сценария — уголовник Егор Прокудин по кличке Горе.

А вот главных героев в фильме двое: и неизвестно еще, какой герой в концептуальном плане фильма важнее: Егор — Шукшин или Люба — Федосеева. «Двоевластие» героев в этой киноленте очевидно...

Егор Прокудин — герой не идеальный, не положительный даже. Помимо анкетных данных — преступления, уголовщина, тюрьма, еще и душевные, психологические: жесткий, жестокий, резкий, эгоистичный. Моральные: бросил мать, много лет о нем ни слуху, ни духу.

Сцена с матерью в фильме — натуральная до неправдоподобия, она не сыграна, а заснята: не актриса, а всамделишная старуха, выисканная Шукшиным и заснятая оператором Анатолием Заболоцким. Как кольцевые обороты дерева, врезались годы в ее морщины. Лицо сплошь пересечено ими — словно потрескавшаяся от времени фреска. Даже Лидия Федосеева, предельно естественный человек в фильме, выглядит рядом со старухой как интервьюер.

Шукшин вроде бы специально педалирует эти эстетические полюсы: правда как она есть — и художественная правда. Две эти правды, совпадая сутью, формой различны. Василию Шукшину искусства недостаточно — он дает правду обнаженной, вклинивая в художественный фильм документальную съемку. Он идет на значительный риск, но, теряя эстетическую гармонию, выигрывает в более важном — и для него и для зрителя.

— Вот она, жизнь, как она есть, а вот наша попытка ее изобразить, отразить, зафиксировать средствами литературы и кино. Средства эти недостаточны, тогда мы выходим за пределы искусства и говорим на языке самой жизни. Цель в данном случае оправдывает средства, ибо герою нужна настоящая, а не театральная встряска. И вот после встречи с матерью Егор Прокудин резко тормозит самосвал, бросается на землю и рыдает, потрясая всеотзывчивую Любу.

Представляю эти слова сказанными Шукшиным, приписываю их ему, ибо таков его замысел: потрясти героя, потом героиню, а заодно и зрителя.

Здесь отступление от того, что предлагал сценарий.

«Господи, хоть бы еще уметь плакать в этой жизни — все немного легче было бы»,— восклицает Егор, и слезинка сползет у него из-под прикрытых век только однажды — за мгновение до смерти: подрожит, повиснув около уха, и упадет в траву.

Так в сценарии.

В фильме Егор рыдает.

Смягчилась душа и пошла на уступки...

Актер Шукшин корректирует Шукшина-писателя.

«Никем больше не могу быть на этой земле — только вором»,— Егор сказал это с гордостью.

Те же слова произнесены в фильме с болью, с отчаянием — не с гордостью.

Потому что и вором быть не может, и это — не выход.

Актер Шукшин разобрался в своем герое тоньше и лучше, чем Шукшин-сценарист.

Этому, казалось бы, можно только радоваться.

Однако на самом деле все оказалось куда сложнее.

В сценарии на Егора Прокудина брошен писателем взгляд со стороны — беспристрастный, аналитический, остраненный, суровый. Литературный герой освещен ярко и резко. Писатель и герой друг от друга отделены, позиции Шукшина и Прокудина различны. «На Егора стеснялись открыто смотреть — такую он порол чушь и бестолочь»,— это говорится о гостях на дармовом празднике, на «бордельеро», устроенном с купеческим размахом Егором Прокудиным. «Стенька Разин нашелся»,— иронически говорит о Егоре Любин отец.

В литературном Егоре Прокудине сложное сочетание злобы и нежности, распахнутости и агрессивности. После тюрьмы у него, конечно же, комплекс социальной неполноценности — он в чужом мире, волк среди людей, но и люди окрест кажутся ему волками,

а «с волками жить...», вот и воет он, огрызается, ухмыляется, весь напряженный, острый, кусачий какой-то, подозрительный — всегда первым нападает. Люба с большим трудом берет его лаской, добротой и добром.

Приведу не реализованную в фильме ремарку-метафору:

«И вот шагает он раздольным молодым полем... Поле не паханное, и на нем только-только проклюнулась первая остренькая травка. Егор шагает шибко. Решительно. Упрямо. Так он и по жизни своей шагал, как по этому полю,— решительно и упрямо. Падал, поднимался и опять шел... шел — к а к б у д т о в э т о м о д н о м в с е и с к у п л е н и е — ч т о б ы и д т и и и д т и, н е о с т а н а в л и в а я с ь, н е о г л я д ы в а я с ь, к а к б у д т о т а к м о ж н о у й т и о т с е б я с а м о г о».

В том-то и дело, что куда от себя уйдешь — нет таких дорог.

Сократу рассказали однажды о человеке, который вернулся из путешествия неизменившимся.

— Охотно верю,— сказал Сократ.— Ведь он возил с собой себя самого.

Вторя ему, Гораций писал, что позади всадника усаживается его мрачная забота...

Егору Прокудину придется убедиться в этом на собственном опыте. «Душа у меня... наскипидаренная какая-то, Михайлыч»,— говорит Егор. И в самом деле, не знает Егорова душа покоя, ибо алчет — неусыпная, уязвленная душа у него, ненасытная, бдительная, все в ней перемешалось...

Все труды человека для рта его, а душа его не насыщается...

Одновременно с фильмом появился рассказ Шукшина в «Неделе». Он так и назывался: «Вечно недовольный Яковлев». Трезвый рассказ. «Странная душа у Яковлева — витая какая-то... Они все, Яковлевы, такие: вечно недовольны, вечно кулаки на кого-нибудь сучат»...

Ослаблен у Егора Прокудина инстинкт самосохранения — зато на первый план выдвинут властный и агрессивный инстинкт самораскрытия, инстинкт покаяния, биения себя в грудь. Он словно боится заглянуть себе в душу честно и трезво, а все ищет, чем посторонним ее заполнить. Отсюда и неудачное его «бордельеро». Он в роли растлителя, беса, Мефистофеля — только скорее он Фауст: «Мне скучно, бес...»

Ницше сказал когда-то фразу столь же безумную, сколь и бесчеловечную — человек есть нечто, что должно быть преодолено.

Егор Прокудин пытался преодолеть самого себя — преодолеть в себе человека.

А жить ему — если бы он остался жить! — жить Егору Прокудину не с березками, с которыми он так щедро ласков, а с людьми, с которыми он так недоверчив и так строптив.

Сценарный Егор Прокудин примыкает к прозаическим героям Шукшина.

Кинематографический Егор Прокудин, сыгранный Василием Шукшиным, отрывается от контекста шукшинской прозы.

Автор и герой — два разных образа — в фильме «Калина красная» совмещены в один.

Шукшин играет в полную силу, на большой глубине, умно, реалистически, точно.

Может быть, поэтому сюжет и образ в фильме «Калина красная» оказались в противоречии. А может быть, и в противоборстве, в антагонизме.

Растерянный, расхристанный по сюжету Егор — благодаря Шукшину-актеру — выглядит на экране философом собственной жизни.

Пропорции резко смещены, и необходимы усилия, чтобы их восстановить.

Так показалось мне, когда я впервые посмотрел этот фильм.

Преувеличенный и идеализированный — невольно! — герой нуждался в трезвой оценке.

Требовалось разъединить героя и автора.

И сделать это помог нам сам Шукшин.

Его талант правдив в высшей мере.

Шукшин правдив настолько, что стремление к правде и есть уже самый большой его талант.

Искусство для Шукшина — это прежде всего правда, а потом уже искусство.

В его произведениях — кинематографиче-

ских и литературных — создана такая насыщенная и бескомпромиссная атмосфера правды, что любое нарушение выглядит кричаще, невозможно.

Легко, наверно, пропустить кровавые пятна на белоснежных березах в фильме, где всего наворочено достаточно, а в «Калине красной» образ этот кажется слишком прямым, слишком театральным.

Потому что в том же фильме, рядом, есть образ более тонкий — скорее ассоциативный, чем символико-аллегорический: вот бежит через поле Люба и падает у его окоема, в том же самом месте, где несколько минут назад споткнулся Егор.

Вообще, символическая эмблематика фильма показалась мне неравноценной и несколько смещенной. Песенный образ калины красной, выдвинутый в титры, затуманивается оттого, что Шукшин поручает символику фильма еще и березе, что звучит — в силу девальвации этого образа — общим местом. Слишком сентиментальны, мелодраматичны и без основания многозначительны кадры с символическими подружками Егора.

Это писатель Василий Шукшин братается с ними, а не Егор Прокудин.

Егор Прокудин и в самом деле переутяжелен в фильме — и вор-рецидивист, и кающийся грешник, и авторский персонаж — наместник автора, его рупор, его alter ego и его уполномоченный.

По-моему, функции слишком различны, чтобы доверить их одному герою. Слишком «несовместные», чтобы совместиться в нем.

Непосредственный материал фильма отличается от его тенденции.

Эмоционально-песенные привнесения не меняют рациональной структуры фильма. Материал, заснятый Шукшиным и Заболоцким, дает ход размышлениям, порою иным у зрителей, чем у авторов. В этом, впрочем, и сила настоящего искусства — мы думаем за Шукшина, иногда вбок от Шукшина, а возможно — и против Шукшина.

Искусство вызывает на спор — в отличие от суррогатов и подделок, которые ничего, кроме равнодушия, вызвать не могут.

Мы спорим с Толстым и с Достоевским, с Мейерхольдом и с Эйзенштейном.

Белинский спорил с Гоголем.

Говорят, что Гамлетов ровно столько же, сколько читателей у Шекспира.

Критик — это не экскурсовод по кладбищу искусства.

Такие крупные режиссеры, как Шукшин или Тарковский, в комплиментах не нуждаются.

Прозаику Шукшину удаются главные герои и не всегда — второстепенные.

«Бессовестно он как-то смеялся: сидел, оскалив фиксатые зубы»,— сказано в сценарии об официанте.

Блестящий артист Лев Дуров выправляет эту поверхностную характеристику.

«Сидел в кресле Губошлеп с темными зубами, потягивал из фужера шампанское... Он был худой, спокойный и чрезвычайно наглый, глаза очень наглые... Весь он худой, как нож, собранный, страшный своей молодой ненужностью, весь он ушел в свои глаза. Глаза горели злобой». И далее — о мстительной немощности и гнилых зубах.

К сожалению, артист Г. Бурков в полном соответствии с физическими этими характеристиками и играет Губошлепа.

А замышлен этот образ интересно, он и в самом деле страшен своей молодой ненужностью.

Здесь сошлюсь на поразительно тонкое наблюдение Льва Аннинского, даже не наблюдение — скорее гуманистическую поправку к Шукшину.

Речь шла о герое рассказа «Сураз», уголовнике Спирьке Расторгуеве, здоровом детине с душой младенца. Приглянулась Спирьке жена сельского учителя — он готов пойти на убийство ввиду желаемой цели. А получив отпор — и от жены учителя и от самого учителя — берет ружье и, недолго думая, идет убивать учителя. Кончается рассказ «трогательным» самоубийством Спирьки Расторгуева на лоне природы.

«И убил бы! Душа-то горит. Впрочем, передумал. Не убил его — убил себя. У Спири все — «вдруг».

Так все-таки как быть? Спирю жалко.

А учителя не жалко? Нет, учителя Шукшину не жалко».

Лев Аннинский с точностью рентгенолога обнаружил уязвимое место Василия Шукшина. Авторская жалость Шукшина слишком избирательна. Он откровенно делит своих героев на любимых и нелюбимых. В сценарии «Калина красная» единожды только проглядывает диалектика человеческих отношений:

«Егору не понравился директор: довольный, гладкий... Но особенно не по нутру, что довольный.

...Директор посмеялся и ему тоже Егор не понравился: какой-то бессмысленно строптивый».

В фильме бессмысленная строптивость Егора скрашена бескрайней к нему жалостью автора. Больше всех жалеет себя сам Егор. Жалко ему себя до злобы на весь мир.

Егора и в самом деле жалко — плачущую, трепетную, крученую, наскипидаренную, остервенелую его душу.

Только брошенную им мать жалко больше.

И понятная вроде бы, «комплексующая» агрессивность Егора к людям все же не оправдана. Хочется взять под защиту и шофера такси, и официанта в ресторане, и директора совхоза, и почтового работника, и девушку-следователя, что я и сделал в диалоге с Феликсом Мелояном. Нет у них вины перед Егором — никакой.

И здесь подходим мы к самому важному.

Мы привыкли к героям, которые суть результат действующих на них внешних сил — социальных, производственных, семейных. Герой — точка приложения этих сил, их следствие, он окружен обстоятельствами, сквозь которые продирается, как сквозь заросли терновника. Он жертва — и если виноват, то без вины, или — победитель этих обстоятельств.

Егор Прокудин — иной герой. Он не находит себе места на земле. Он и вором-то стал, потому что никем больше не мог быть. Вроде бы он может быть кем угодно — отсюда многочисленные перевоплощения Егора: от «комиссара» в сцене с потрясенными Любиными родителями до провинциального Мефистофеля в «бордельеро», от «своего парня» в воровской «малине» до тракториста.

И в нравственном плане — то же самое: и палач (скажем, по отношению к матери) и жертва (в сюжетном итоге фильма). Егор не следствие, а причина трагедии. Он с самого начала окружен трагическим кольцом. Алчущая душа Егора требует заполнения — и не насыщается. Отсюда и бесконечный этот маскарад, даже в именах: Егор, Горе, Георгий, Егорша.

Человек, который от других требует того, чего нет в нем самом: себя ему жалко, других нет. Он потому, верно, и стал матерым и опасным рецидивистом, чтобы заполнить зияющую пустоту алчущей своей души.

Василий Шукшин рассказал в своем фильме о трагедии, которая порождена не социальными условиями, но индивидуально-психологическими. Он показал человека, который сам есть зло и который способен породить опаснейшие и чреватые самыми дурными последствиями ситуации.

А рядом с замкнутым и темным Егором Шукшин показал раскрытую, распахнутую до последней душевной щедрости — ибо не скудеет рука дающего — Любу: в плане генетическом образ традиционный, в плане историческом — вечный.

Этому образу Шукшин дал странную, на первый взгляд, метафору. В Любином доме висит большая репродукция с картины Крамского «Неизвестная». И на груди у Любы медальон, а в него вмонтирован портрет все той же «Неизвестной». Что это — олеографический и случайный объект поклонения деревенской женщины? Или намек на иную Любину ипостась? Или символ ее нескончаемой таинственности? Лучезарной, врачующей доброты?

Или — или — или...

Образ Егора Прокудина законченный и замкнутый. И все его метаморфозы театральны — по психологической своей сути Егор неподвижный и косный. Люба, при внешнем постоянстве ее образа, изменчива внутренне, перспективна душевно. Она и в самом деле таинственна, потому что не вся выражена, не вся воплощена в реальности, есть в ней

душевные потенции, никем не востребованные. Появился Егор — и она обрушила на Егора всю силу своей жалости и своей любви.

Это отнюдь не лубочный образ, как показалось одному из критиков, а самый что ни на есть реальный, но в реальности (не в фильме!) Люба недовоплощена, есть в ней еще душевные запасы, те, которые помогают жить и ей и другим, даже Егору. Лидия Федосеева ведет эту роль часто на высших регистрах правды и искусства. Есть в ней подсознательная, независимая от ее рассудка, тревога за Егора, звериным каким-то чутьем — даже ноздри ее подрагивают — ощущает она запах беды, и к Егору относится не как подруга, не как жена, а как мать — тревожно, сочувственно, жалостливо, сокрушенно. В сценарии не Петро, а Люба берет на руки смертельно раненного Егора. В ней избыток сил — и душевных и физических.

Но и их не хватает, чтобы спасти Егора.

Трудно говорить об иерархии образов в шукшинском фильме — слитном, ансамблевом, едином. Мучительный интерес и все нарастающее сочувствие к сокрытому и жестокому Егору идут параллельно с постоянной и стабильной любовью к Любе Байкаловой. И неизвестно еще, кто вызывает большее сочувствие в последних кадрах фильма — мертвый уже Егор Прокудин или живая Люба Байкалова, чья безграничная доброта оказалась все же недостаточной ни для того, чтобы растопить обездоленное и ожесточенное сердце Егора, ни для того, чтобы спасти его.

Радиус добра ограничен, его воздействие не всеобъемлюще.

Одной любви Любы Байкаловой недостаточно для его спасения, ибо спасение человека — в нем самом.

Шукшин, объясняя, поясняя, комментируя свою киноленту, сказал: «Встречное добро». Вот этого-то встречного добра и оказалось недостаточно. Дело ведь не только в фабульной механике, в сюжетных пружинах — предположим иной, не трагический конец фильма, и все равно: душа Егора Прокудина — агасферова душа, обреченная на вечный поиск и вечную муку — она пошла на уступки, но не уступила главного: мстительной озлобленности на окрестный мир.

Или, может быть, не успела уступить, и не появись перед трактористом Егором Прокудиным прежние его дружки, все сложилось бы иначе, и Егор стал бы полноправным и полноценным членом общества?

Не будем гадать — есть фильм, есть сюжет, а обратного хода у сюжета нет, и все воображаемые оптимистические варианты, которые торопливо подыскивает зритель — из сочувствия и во имя спасения — к тому, что случилось — увы! — уже не приложимы.

Василий Шукшин упростил бы конфликтную проблематику фильма, если бы присовокупил к нему радужный, безмятежный конец.

Он рассказал в своем фильме о двойной трагедии — человека, ставшего преступником, и преступника, ставшего снова человеком. Он показал тяжкий путь возвращения Егора Прокудина в общество, стоившую ему немалых душевных сил попытку откреститься от своего прошлого — не только уголовного! — и начать жизнь заново: иным человеком, чем прежде — non sumqualiseram.

Причем, социальные и общественные условия для такого возвращения налицо — в новой жизни Егор встречен доверием, добром, лаской. Но и в этой доброжелательной атмосфере Егор Прокудин остается самим собой — слишком глубоко в его душу пустила корни жизнь, которой он жил прежде.

Или пан — или пропал.

Всех грызи — или лежи в грязи.

Или — или.

Третьего не дано.

Так думает Егор Прокудин.

Нравственный урок «Калины красной» в том, что зритель так думать, посмотрев фильм, уже не может.

Мало любить березки, мало любить жестокие романсы — надо любить человека.

Потому что спасение не в красоте, а в человеке, не в возмездии, а в справедливости.

В трагическом фильме Василия Шукшина Люба Байкалова — просвет и надежда.

Луч света в темном, душном, невыносимом

царстве Егора Прокудина. Луч света, достигший закоулков его души, на мгновение осветивший, но не согревший, не растопивший вечного льда, вечной душевной его мерзлоты.

Егор и Люба — два полюса фильма. Они антиподы по характерам, но что еще важнее — стоят они по краям жизни, один глядя в мир подозрительно, другая доверчиво.

Страдание искупляет человека, и страдание же озлобляет его.

Евгений Баратынский надеялся, что «болящий дух врачует песнопенье». И Баратынский же признавался, что «скорбный дух не уврачеван». В сценарии и в фильме Шукшина много песен, но они не врачуют, а растравляют душевную рану Егора Прокудина.

Врачуют добро, труд, любовь.

Эгоцентрическая ориентация Егора противоположна жизни, противопоказана ей.

Впрочем, сложный нравственный урок «Калины красной» несводим к моральным концовкам. Перед нами фильм, созданный человеком, напряженно и непрерывно думающим. Василий Шукшин сделал не мелодраму о кающемся преступнике, но фильм-раздумье о человеке и о его месте в мире. Этот фильм — призыв к размышлению, к осмыслению быстротекущей человеческой жизни, ее крутых излук и резких изломов, фильм, оконченный формально и незаконченный по сути: нуждающийся в продолжении, в рефлексии, в зрительском отклике.

Это фильм, главное достоинство которого в неумолчном зрительском эхе, которое он вызывает.

О чем большем может мечтать художник?

IV

Признаюсь: некоторые излагаемые здесь мысли записаны были еще при жизни Шукшина и — в несколько иных, правда, вариантах — «обнародованы». Я пользуюсь прежними своими наблюдениями не для того, чтобы их дублировать, а чтобы продолжить, а порою и опровергнуть.

Когда я писал о Егоре Прокудине, то думал, что спорю с Василием Шукшиным.

Оказалось иначе: я догадался о споре Шукшина с самим собой.

К статье о «Калине красной» в журнале «Нева» я успел — уже в гранках! — сделать постскриптум: «в «Правде» появилось интервью с Василием Шукшиным, в котором он, в отличие от большинства комментаторов «Калины красной», восторженно и умиленно отнесшихся к Егору Прокудину, недвусмысленно открестился от идеализированных характеристик своего героя, настаивая на том, что эмоциональные симпатии зрителей непутевому парню недостаточны, что есть более высокий суд — суд разума, а разум обязан анализировать, на то он и разум.

Есть художники, которые окончательно и полно выражают себя в произведении искусства — им нечего добавить к уже сказанному. А бывают другие — к ним, похоже, принадлежал Василий Шукшин: он не успел выговориться в собственном фильме и пытался наверстать упущенное постфактум, торопился досказать свою киноленту, когда та уже триумфально шла по экранам страны, и голос автора был гласом вопиющего в пустыне: Василию Шукшину было не перекричать своего героя. Жизнь картины потекла независимо от ее создателя.

Уже не кинешься вдогонку
За ней во все ее края...
Так дочка дома — все девчонка,
Вдруг — дочь. Твоя и не твоя.
...И мне уже не возвратиться
Назад, в покинутый предел,
К моей строке или странице,
Что лучше б мог, как говорится,
Да не сумел.
Иль не посмел.

Ощущение было такое, что он, сказав многое, многого сказать не успел.

А тем, что успел, был недоволен. В том числе своими поклонниками — их реакцией на его произведения, их восприятием и трактовкой «Калины красной». Акустика последнего его фильма была превосходной — в полный голос зазвучало то, что задумано было под сурдинку.

Во избежание кривотолков и искажений Василий Шукшин взялся объяснить созданный им образ: и зрителям и самому себе.

«Поэт не только музыкант, он же и Стради-

вариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций «коробки» — психики слушателя. В зависимости от этих пропорций — удар смычка или получает царственную полноту, или звучит убого и неуверенно. Но, друзья мои, ведь музыкальная пьеса существует независимо от того, кто ее исполняет, в каком зале и на какой скрипке! Почему же поэт должен быть столь предусмотрителен и заботлив?»

— А тем более — кинорежиссер? — добавим мы к словам Осипа Мандельштама.

Старик Максим из рассказа Шукшина «Наказ» рассказывает племяннику одну поучительную историю, «но оттого, что история его не вышла такой разительной и глубокой, какой жила в его душе, он скис, как-то даже отрезвел и погрустнел».

Схожее чувство испытывал и Шукшин.

«Калина красная» существует в трех различных вариантах. О двух я написал: повесть и фильм. Третий вариант — автокомментарий. Фильм обрастал им, комментарий с каждым днем ширился, даже смерть Шукшина не окончательно его оборвала — посмертно стали появляться интервью и разговоры с ним о «Калине красной».

«Говорю тут, а понимаю: это ведь, в сущности, третье осмысление жизни и характера Егора Прокудина, два было: в повести и в фильме. Теперь, по третьему кругу, я свободнее и смелее, но позиция моя крайне уязвима: я должен защищаться и объяснять».

Больше того: триединство, о котором до оскомины в зубах писали журналисты,— актер, режиссер, писатель — не от хорошей было жизни. И рассказы, и фильмы, и роли свои считал Шукшин далекими от замысла — по этой причине его метания: из кино в литературу, и обратно. Было это для него тяжело, мучительно, и он чувствовал, что пора сделать свой единственный выбор.

После «Калины красной», он, по-видимому, все больше склонялся к литературе. Какой?

Михаил Ромм предсказывал, что рано или поздно ему придется выбрать: кино или литературу. Он вспомнил об этих словах своего учителя незадолго до смерти, в последнем интервью: «И поэтому решаю: конец кино! Конец всему, что мешает мне писать!.. Нет больше никаких компромиссов! Конец суете! Остаюсь со стопкой чистой бумаги».

Постоянно ощущал он неадекватность им созданного той тревоге, которую крепко держал на сердце. Литературы ему было мало, как и кинематографа.

С поразительной для художника решимостью, неизменно как-то возвращался Шукшин к прежним своим сюжетам.

Есть у него, к примеру, три-четыре схожих рассказа о хамстве, причем один из них очень сильный — «Обида».

«Это уж черт знает что, этому и объяснения-то как-то нету. Кричат друг на друга, злятся... Продавщицу не спроси ни о чем, в конторах тоже, если чего не понял, лучше не переспрашивай: так глянут, так тебе ответят, что дай бог ноги...»

В рассказе «Ванька Тепляшин» Шукшин рассказал о том, как не пропускают в больницу мать к сыну, потому что неприемный день, и как оскорбленный Ванька Тепляшин пускает в ход кулаки, потому что может он иногда, когда доведут, «соскочить с зарубки». Но этого рассказа Шукшину показалось недостаточно, и он написал еще «Кляузу»: уже не рассказ, а документ — отчет об инциденте в больнице, когда к больному Василию Шукшину не пустили друзей — вологодских писателей Василия Белова и Виктора Коротаева. Не пустили, да еще и обхамили всех троих.

Искусства для него было недостаточно. Он шел напролом: пытался документально обосновать и свою обиду и свою тревогу. Вслед за Сухово-Кобылиным он мог бы сказать, что писал с натуры, хотя натуралистом не был.

Вспомним непрофессионала, взятого Шукшиным на роль деревенского скульптора в «Странных людях», или сцену с матерью Егора Прокудина в «Калине красной». Эта сцена вырывается из контекста фильма, потому что правда жизни и правда искусства не тождественны друг другу, и художественные законы сложно отражают — а не прямо дублируют — жизненные закономерности.

И. Соловьева и В. Шитова, обнаружив эту

склонность Шукшина, не преминули поставить ее писателю в укор: «Негоже тащить что-то живое к себе в произведение живым. Но уже вовсе дурно торопливо спечатывать с этого живого штампы».

Упрек отчасти справедливый, но все-таки он извне, со стороны. Крепко сидело в Шукшине толстовское недоверие к искусству, и он покидал тесные для него эстетические пределы, пересекал демаркационную линию, отделяющую искусство от действительности, и говорил на языке самой жизни — остро, болезненно ощущал недостаточность художественных средств для задач, которые ставил.

Есть у бельгийского художника Рене Магритта поразительные картины — их сюжет динамичен: ab realia ad realiora, от реального к реальнейшему. В самом деле, разбито стекло с изображенным на нем пейзажем, зато открывается вид на пейзаж, тождественный изображенному на стекле. Или стоит подрамник с картиной, но рама не ограничивает ее сюжет, который продолжается и за ее пределами.

К такой двойной (или сдвоенной?) реальности стремился и Василий Шукшин, пытаясь заново и лично обосновать связь искусства с действительностью, доказать, что сыгранное, поставленное и написанное им обеспечено всем его жизненным опытом, его страстным желанием правды.

И как ни сильна была руководящая Шукшиным тенденция, правду он ставил превыше всего. Но случалось, что тенденция замысла и правда жизни вступали в его произведениях в непредвиденный автором конфликт.

Лев Аннинский и обнаружил этот конфликт — не сюжетный, а творческий. И мне показалось, что он прав, сочтя подобную тенденцию Шукшина уязвимой.

Есть две позиции, и обе они отчетливо выражены на одной страничке «Короля Лира». Герой этой пьесы говорит сначала следующее:

> Я не так
> Перед другими грешен, как другие —
> Предо мной.

Чем не оправдание для любого уклонения от гуманизма, для равнодушия и жестокости!

И король Лир сам себя ловит на игре в поддавки, на демагогии, на эгоизме, и через несколько минут говорит совершенно обратное:

> Мой бедный шут, средь собственного горя
> Мне так же краем сердца жаль тебя.

Вот этого «края сердца» и не оказывается порою у шукшинских героев в наличии...

Однако Шукшин, ставя превыше всего правду в искусстве, давал в своих произведениях в том числе и объективный материал против своего, пусть даже любимого, героя.

Несомненно, его писательская любовь была избирательной, но, помилуйте, какая любовь не избирательна?

И мужество Василия Шукшина как художника в том, что он выбирал трудные объекты для своей любви. Ибо чем человек отверженнее, тем труднее его любить.

И тем больше он в любви нуждается.

Человек имеет право на сочувствие, ибо «agnosco fratrem» — узнаю себе подобного.

И это «узнавание» было поразительным качеством Василия Шукшина.

Может быть, самый трудный объект его писательской любви — Его Прокудин. Но даже в нем Шукшин узнал себе подобного.

Я усомнился в гармоническом триединстве Василия Шукшина в «Калине красной», счел сомнительным поручение режиссером Шукшиным главной роли актеру Шукшину.

Сейчас я сомневаюсь в своих сомнениях.

Ведь самое интересное в «Калине красной»— это именно Шукшин: не как сценарист, и не как режиссер, и даже не как актер, но как живой, беспокойный человек на экране. С его реальной тревогой за Егора Прокудина.

Василий Шукшин любил своего героя, но все-таки не слепой любовью: он сочувствовал Егору и осуждал его.

Что такое справедливость? Это милосердие и возмездие одновременно.

Шукшин относился к Егору справедливо и требовал того же от зрителей.

Он считал, что Егор Прокудин пошел по пути «компромисса с совестью, предательства — предательства матери, общества, самого себя. Жизнь искривилась, потекла по законам ложным, неестественным... Вся судьба Егора погибла — в этом все дело, и неважно,

умирает ли он физически. Другой крах страшнее — нравственный, духовный. Необходимо было довести судьбу до конца. До самого конца...»

«Судьба в нем самом, а коль скоро так, ничего хорошего она ему не сулит».

Самой поучительной минутой судьбы Егора Прокудина Шукшин считал его встречу с матерью. «Но именно с этой минуты в него и вселяется некое безразличие ко всему, что может отнять у него проклятую им же самим собственную жизнь... Это ведь он не сумел воспользоваться, застраховать себя от трагической случайности».

Это замечательные по своей точности слова. Словесная характеристика — если не точнее, то нагляднее кинематографического образа.

Шукшин спорит с жалостливо-эмоциональным отношением к Егору и настаивает на внутренней логике его судьбы, а она такова, что даже автор не вправе вмешаться в судьбу своего героя.

Егор и в самом деле никем уже быть на этой земле не может — ни тружеником, ни вором, судьба его бесповоротна, беспросветна и бесперспективна. Он не из тех, кто замаливает грехи и зализывает раны. Раскаяние не оправдывает человека, мы живем один раз и набело, черновиков в жизни нет, как и индульгенций. Дело не в уголовном, но в нравственном прошлом Егора — вина его не перед законом, а перед матерью. И снять эту вину никто с него не может, даже он сам.

Неуютно ему на земле, ветрено, сквозно — незащищенно.

Нет у него так необходимого живому человеку иммунитета к опасности.

После встречи с матерью Егор отрезает себе путь к спасению, он носит смерть в себе, и его гибель — это отчужденная форма самоубийства. «Скажу еще более странное: полагаю, что он своей смерти искал сам»,— комментировал Шукшин. Егор Прокудин идет навстречу смерти, потому что воспринимает ее не как месть дружков по «малине», но как наказание, как плату, как искупление.

Шукшин признался в художественном просчете, который, возможно, и сделал образ Егора Прокудина двойственным, а авторское отношение к нему размытым:

«То же обстоятельство, что убивают его мстительные нелюди, а не что-нибудь другое, может быть, мой авторский просчет, ибо у смерти появляется и другой, поверхностный смысл».

Будем помнить про отношение к Егору Прокудину его создателя.

Он любил своего героя, но не идеализировал его.

Так же относился он к героям своей прозы.

«Свой среди своих, Василий Шукшин никого не идеализирует и никого не боится»,— написали о нем И. Соловьева и В. Шитова.

Даже о своем историческом герое Стеньке Разине Шукшин судит беспристрастно и трезво.

Пожалуй, трудно назвать шукшинского Стеньку Разина историческим героем — уж очень он похож на обычных, сегодняшних героев Шукшина, такой же он «крутой, гордый, даже самонадеянный, несговорчивый, порой жестокий,— в таком-то, жила в нем мягкая, добрая душа, которая могла жалеть и страдать».

Обычный шукшинский характер, психологический стереотип, перенесенный в прошлое, чтобы проверить в большом масштабе его наклонности и потенции — что же сумеет сделать этот герой, если выпустить его на исторический простор и дать ему волю и перспективу?

Я не стану здесь подробно на этом романе останавливаться, тем более, мечтой Шукшина было создать экранный образ Степана Разина.

Нелепо, бессмысленно и бестактно гадать о том, что сделал бы Шукшин, если бы не смерть.

И без того он сделал немало.

Отнесемся к его наследству разумно и разборчиво.

Жизнь Шукшин воспринимал тревожно и вопросительно — не станем и мы торопиться с ответами.

Не очередной словесный венок на его могилу, а попытка понять феномен Василия Шукшина...

«Ищу мою судьбу»
«На ясный огонь»
«Возвращение Игоря Винокурова»
«Ну, погоди!»

А. Демидов

Разведка темы

«Ищу мою судьбу»
Сценарий Р. Буданцевой и Н. Ершова. Постановка А. Манасаровой. Оператор Л. Крайненков. Художник Н. Мешкова. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор С. Минервин. «Мосфильм», 1975.

Главный герой этого фильма — человек, посвятивший свою жизнь, как говорили в старину, богу. А проще, священник — человек, работающий в церкви.

... Мы встречаемся с ним, еще не зная его профессии. Идут вступительные титры фильма, а между тем, как теперь принято, разворачиваются события. Весна, женщины на реке стирают белье; возникает драматическая ситуация: непрочный весенний лед дал трещину, и вот уже в отчаянии мечется по хрупкой и коварной льдине одна из женщин — ей угрожает гибель. Но на помощь приходят люди, и все оканчивается благополучно: спасением и общей радостью. За этой сценой, стоя на мосту, среди толпы наблюдателей и сочувствующих, внимательно следит герой. Одет он обычно, и ничто не выдает в нем человека «особой» специальности. Небольшая бородка,— да кто их теперь не носит; чуть длиннее обычного волосы — и этим не удивить. В общем, человек как человек — наружности интеллигентной, по возрасту нестарый, необычный только какой-то внутренней значительностью, что, естественно, не служит указанием профессии. Лицо его выражает скрытую печаль, а во взгляде благостность странно сочетается с решительностью. За разворачивающейся перед ним драмой он следит напряженно, словно видит в ней что-то, нам не заметное. Словно находит в ней ассоциативный отклик на какие-то свои, мучающие его мысли. И вот так стоит он, не отрываясь от бурно разворачивающейся перед ним картины, погруженный, кажется, в собственные переживания. Только услышав, как рядом баба упомянула привычно бога, вдруг вздрогнет и вроде бы даже съежится. Но мы еще не знаем, кто он, в связи с чем такого рода деталь, и не фиксируем ее в сознании: мало ли что встревожило этого человека?

А потом мы увидим героя на улицах небольшого городка. Никто на него особого внимания не обращает, и значит, действительно, ничем особенным он не выделяется. Очутившись на рынке, он поможет женщине поднести тяжелые сумки — и ей будет приятно его ухаживание — интересный мужчина, вежливый, обходительный. Затем он станет невольным участником фабричного воскресника, и здесь тоже никто на него косо не взглянет. А, может быть, он, к примеру, художник — мягкие манеры, чуть плавные жесты, внешность явно артистическая. Но наступит момент, и зрители и все действующие лица узнают, что этот человек — священник и имя у него — отец Александр (его играет Э. Марцевич).

Теперь, когда все станет известно, герой станет для них человеком с другой планеты. И как говорить с ним — неясно. И о чем говорить — непонятно. Да и стоит ли вообще говорить с ним?

Реакция героев фильма — вполне естественна. «Церковный мир» для большинства из нас — загадка. Причем такая, которую мы и не особенно пытаемся разгадать. То есть мы, конечно,— культурные люди и ценим иконописное искусство, интересуемся Библией, но мир этот для нас какой-то «прошлый». Едва ли не сказочный; памятник истории, к которой нет возврата. И хотя, разумеется, мы знаем, что и сегодня еще до-

вольно много искренне верующих, и хотя нам иной раз приходится видеть на улицах вполне молодых людей в рясах, тем не менее, это как-то не отражается на нашем ощущении, и мы не воспринимаем «церковный мир» реально, конкретно, осязаемо.

Впрочем, один из героев фильма говорит точную, на мой взгляд, фразу, смысл которой в том, что от государства отлучена церковь, а не люди, которые в нее ходят. Правда, к отцу Александру эти слова не относятся, так как он работает в церкви. Но встречается он с людьми, которые учатся не в духовных семинариях и в церкви сроду не служили. Проблема, как видите, вырисовывается весьма острая, и поэтому не будем стараться отмахнуться от отца Александра, ибо нам его судьба и его роль в обществе, в жизни не может быть безразлична.

Сюжетная канва произведения вряд ли особенно оригинальна, хотя этим я отнюдь не хочу упрекнуть авторов. Мне кажется, что самый жизненный материал, с которым они имели дело, едва ли не отрицал возможность поиска оригинального развития событий. Перед нами, пожалуй, редко встречающаяся в искусстве ситуация, когда социальное положение и профессия героя почти автоматически предполагают определенного рода сюжетную коллизию. Играть в прятки тут нечего, а название фильма* недвусмысленно указывает на то, что его авторы и не пытались от зрителя спрятаться. И, действительно, едва ли не любой зритель, узнав и оценив профессию главного героя, может, в принципе, спокойно покинуть кинотеатр и, не боясь ошибиться, рассказать знакомым, что фильм этот о том, как священник порвал со своими религиозными убеждениями. Уйти от такой общей сюжетной схемы практически невозможно. И потому, что она, при всей своей банальности, содержит, тем не менее, зерно истинного драматизма. И потому, что дает создателям кинопроизведения возможности для психологической разработки характеров.

Авторы ленты взялись за трудный материал и сложную тему. Им нечего рассчитывать на эффектные повороты сюжета: зритель должен заинтересоваться тем, к а к п р о и з о й д е т п е р е л о м в судьбе героя, итог которой легко представить заранее.

Именно поэтому авторы фильма стремятся изобразить условно называемый мною «церковный мир» вполне реальным, конкретным, в его буднях, с закулисной как бы стороны. Это было необходимо для создания точной бытовой атмосферы действия, для верного подхода к раскрытию главной темы произведения. Вопрос теперь в том, какова она?

На первый взгляд, ответить здесь просто. Но в замысле своем фильм выходит за пределы частной судьбы священника. Тема его — конфликт с верой, с собственной жизнью, с собственным мироощущением — скорее всего тема производная от некой другой, главной. Тема судьбы отца Александра целиком укладывается в сюжет фильма, но сюжет в данном случае лишь конкретная иллюстрация конфликта, имеющего далеко не локальное значение. То есть фильм задуман достаточно сложно: от общего к частному, от темы «универсального» смысла к теме «приложения», «доказательства» и т. д. Именно поэтому достоверно показанный авторами фильма «церковный мир» является только бытовым слоем произведения, «работает» на психологический анализ личности героя. Намечает подход к основной теме, но не служит раскрытию ее идейного содержания.

Это кинопроизведение по форме своей ближе всего к психологически-философскому диспуту. Отцу Александру противостоит педагог местного техникума Карякин — человек образованный, не позволяющий себе решать возникающие в споре вопросы с помощью расхожих цитат. По замыслу, это спор двух позиций, двух мировоззрений, двух философских систем. Сверхзадача фильма — в разоблачении церковной идеологии и религиозной философии. В отрицании идейной сути религиозного миропонимания, церковных взглядов на общество, на социальный прогресс и социальное развитие человечества.

---

* Кстати, почему «Ищу м о ю судьбу»? Дух русского языка требует в этом случае употребления другого местоимения: с в о ю!

«Ищу мою судьбу». Николай — С. Морозов, Люба — Е. Сафонова

С этой точки зрения фильм задуман интересно. Ведь обычно антирелигиозные произведения в основном не касались вопросов философских. Речь, как правило, шла о фанатической жестокости служителей религиозного культа, о том, что религия вредна распространением темных суеверий и предрассудков, целиком построена на обмане и лжи, искажая представления человека о мире и назначении его в нем. Я не отрицаю силу и необходимость подобных произведений, носящих преимущественно просветительский характер, или же — что тоже нередко — характер откровенно сатирический. Но согласимся, что произведения такого типа обычно не затрагивают основ религиозной идеологии и религиозной философии. Священник-жулик, полупреступник, полушарлатан (я сознательно сгущаю краски), какие-нибудь нелепые гротесково-зловещие старухи, набожные и фанатичные — подобные персонажи весьма часто встречаются в антирелигиозных призведениях, но подобными персонажами не объяснить известной магии христианства, не говоря уже о том, что нет ничего сложнее, как разоблачение именно «магии» — не церковной (сейчас мы вам покажем, как делается этот фокус), но духовной. Авторы нашего фильма стремятся проникнуть в суть религиозного мышления о мире и человеке. Пробле-

матика фильма — это проблематика философского произведения, с резко выделенным в центре противостоянием двух идейных позиций.

В таком построении фильма и особенностях его конфликтного ряда мне представляются черты нового. Новым в какой-то мере является и, так сказать, место рассмотрения стоящих перед героями проблем. Под этим я имею в виду, что действие кинокартины разворачивается в городе, в отличие от большинства антирелигиозных произведений, облюбовавших себе в качестве объекта — быт деревенский. Что ж, в деревне, вероятно, религиозные проблемы, действительно, стоят острее. Но и в городах наших много церквей, и ведь кто-то в них ходит не только из любопытства. И не в предрассудках и суевериях тут дело, а в чем-то другом. Обо всех этих вопросах фильм и призывает задуматься. Задуматься над тем, чему мы, быть может, в повседневной нашей жизни и не придаем особого значения.

Итак, две идеи, две точки зрения. Посмотрим теперь, насколько убедительно протекает в фильме спор героев. Надо ли говорить, что успех произведения антирелигиозного характера прежде всего зависит от меры его убедительности; от точности авторской позиции, от системы его философской аргументации.

На первый взгляд, идейный антагонизм героев затушевывается авторами — вспомним, как в сцене на мосту отец Александр, произнося пылкий монолог во славу бога, неожиданно дает такое его определение, после которого оппонент героя — Карякин — вполне резонно замечает, что разница излагаемых позиций — в словах только, но не в сути. Отец Александр говорит о вечном поиске истины — и это он называет богом. А педагог Карякин говорит практически о том же самом, употребляя реальную терминологию. Речь идет о человеке-творце, его неустанном стремлении к познанию мира, к гармонии и полноте ощущения жизни. Но действительно ли все дело в словах? И что хотят доказать нам сценаристы и режиссер? Отсутствие непримиримого противоречия между церковной философией и философией, условно говоря, земной? Или просто отец Александр довольно далеко ушел от религиозных воззрений, являясь перед нами неким реформатором, который решился отойти не только от церковной догмы, но, по сути, порвать с основным и неизменным направлением самой религиозной философии, противопоставив ее концепции фатальности идею ищущего человека? Скорее всего, верно последнее, ибо, как явствует из фильма, в церкви у отца Александра дела идут ни шатко, ни валко. Он постоянно находится в положении подозреваемого, и его постоянно перебрасывают с места на место. Его упрекают в излишнем увлечении философией, а также в том, что он недооценивает значение абсолютной и безграничной веры как главного принципа, на котором, собственно, и держится вся церковная система. В общем, у них — там, в «церковном мире»,— заурядные склоки, и конфликт отца Александра с сослуживцами и начальством — это что-то вроде конфликта новатора с консерваторами. Времена, конечно, меняются, ибо, по справедливому заключению Карякина, за подобное новаторство в далеком прошлом отцу Александру не миновать бы костра. А ныне его ересь терпят, и более того, поощряют: незадолго до финала фильма мы узнаем, что отец Александр вместо ожидаемого им самим наказания получает золотой крест.

Таким образом, отец Александр предстает перед нами неким реформатором, не желающим повторять изо дня в день одни и те же обреченные истины. Но в чем тогда конфликт? Или правда, все дело в словах? И да и нет, ибо отцу Александру, конечно, легко внутренне согласиться со своим оппонентом, признав, что, быть может, никакой особой разницы между их точками зрения и нет, но вместе с тем подобное признание требует отказа от бога. То есть за разницей в словах, терминах скрывается разница в мышлении. Говорят-то они, пожалуй, об одном и том же, но при этом воззрения отца Александра сплошь религиозны, а мировосприятие его идейного противника — насквозь материалистично. Карякин заблуждается, думая, что между ним и отцом

Александром всего лишь узенькая дощечка, между ними, я бы сказал, «тысячелетняя пропасть». Карякин полагает, что все те идеи, которые декларирует отец Александр, можно безболезненно перенести на реальную почву. Но, лишившись своей «вековой» мифологии, отец Александр лишится и своих идей. Он-то ведь отстаивает идею человека в рамках определенного мироощущения и определенного мироустройства, утвержденного религией и ею защищаемого. Его идея — помирить человека и бога, дав тем самым человеку возможность свободного осуществления себя и свободного познания великой бесконечной истины, которую он и именует богом. Бог для него — это некая абсолютная идея, но человек не раб, и его истинное служение всевышнему не в слепой вере, а в постоянном нравственном самоусовершенствовании, которое и является в данном случае синонимом познания — приближения к недостижимому идеалу. Говоря проще, философия отца Александра — это собрание разных идеалистических теорий. А смелость его только в том и состоит, что он не отваживается убеждать кого-либо в реальном существовании бога, «образ и подобие» которого мы являем. С другой стороны, отец Александр стремится освободить религиозное учение от вульгарных истолкований, многие из которых недалекие церковники породили и многие из которых вошли даже в наш привычный «атеистический обиход». Конечно, не следует путать христианское учение в чистом виде и христианское учение в изложении какого-то попа. Но «христианство» — не просто учение, а определенная идеология. И в какие только ее стороны ни поворачивали, хорошо известно каждому, кто немного знаком с историей. Отец Александр этот аспект учитывать почему-то не хочет, в его представлении религия стоит едва ли не вне идеологии, и здесь он непоправимо серьезно заблуждается. Конечно, ссылаясь на классиков марксизма, он верно говорит о том, что религия — результат народного творчества и создана непосредственно массами. Но трагедия, если угодно, христианского вероучения в том и заключалась, что, будучи созданным массами, оно в течение многих веков служило против них, непринужденно входя в контакт с господствующими классами и столь же непринужденно примыкая к государственной реакционной идеологии. Церковь слишком долго компрометировала сама себя — ложью и преступлениями, обманом и лицемерием, после которых даже самые чистые первоначальные идеи обретают весьма подозрительный ореол. Мало кто читает источники, их чаще слушают в изложении. Отцу Александру кажется, что он существует вне «церковного мира», и он вовсе не желает разделять его грехи, исповедуя «индивидуальный путь» познания истины. Дело все в том, что идеи отца Александра — это идеи крайне индивидуалистические, противостоящие не только нашей земной жизни, но и религиозному пафосу коллективной веры. По его собственному уверению, он ищет новый язык для веры. Но наивная старая вера сплошь основана на мифических и вместе с тем конкретных принципах, полна классовых реалий. А что вместо них? Абстрактные и неживые понятия. Когда в клубе люди, пришедшие на встречу с поэтами, захотят побеседовать со случайно здесь оказавшимся отцом Александром, он высокомерно избежит общения с ними. А когда в другом эпизоде Люба (одна из героинь фильма, девушка, верящая в бога) будет искать у него поддержки, он отмахнется и от нее. Людей отец Александр едва ли не боится, чураясь живых общений и уходя в свой «книжный мир». Конечно, Карякин прав, замечая, что позиции отца Александра — половинчаты. Его «богоискательство» не имеет выхода и не имеет реального осуществления: оно — свидетельство кризиса душевного мира и личности героя. Ибо что бы ни говорил отец Александр, но «религию» он, в сущности, действительно не приемлет: все его идеи — отрицание религии, а парадокс его суждений в том, что он надеется заключить-таки свою идею в религиозные рамки. Тут особый род внутреннего противоречия и душевного конфликта: между религиозным воспитанием (я имею в виду не усвоенные правила, понятия, но круг определенной культуры, определен-

ную систему мирочувствования) и требованиями разума. Если попытаться связно изложить идеи отца Александра, то получается приблизительно следующее: церковная религиозная мифология устарела, но вместе с тем от нее нельзя отказываться. Верить в нее — нелепо, но искать в ней смысл необходимо. Бога как такового нет, но без бога — нельзя, и поэтому ему следует найти новое определение. Идея греха и его искупления изжила себя. Но человек должен помнить о своем божественном происхождении. Бог — не карающий и не спасающий, а бог, помогающий осознать человеку свое назначение в мире. Какое? На это следует ответ, что у каждого человека свой путь к богу.

Все это, конечно, если разобраться, — сплошная демагогия, хотя подобное слово с отцом Александром и не вяжется, ибо он — искренний и чистый человек. Но плохой — я бы сказал — философ, при том, что противоречия его теорий — объективны и закономерны, являясь следствием определенного воспитания и наивной убежденности в антиидеологическом направлении религии. А это не так, ведь мечта об утраченном блаженстве бедного стала в свое время теорией, оправдывающей его несчастья в устах богатого. И принцип слепой веры — принцип идеологический, превращающий религию как форму народного

«Ищу мою судьбу». Надя — Г. Польских, Карякин — Г. Жженов

мифологического мышления в средство жесточайшей эксплуатации, из опиума народа — в опиум для него.

Отец Александр хочет освободить человека от чувства греховности, но ему следовало бы задать самому себе вопрос — а зачем вообще бог создал человека? Конфликт создателя и его творения — глубоко философский. Недаром отец Александр не уверен в необходимости абсолютной веры, но разделяет ее предрассудки и ее догмы. С точки зрения божеской, человека лишило блаженства познание. А с точки зрения человеческой, оно сулит иное, высшее блаженство. Первый день греха — изгнание из рая — это и первый день страданий, но вместе с тем — первый день бунта. Познание есть бунт — против абсолютной воли и абсолютного блаженства. Конец света религиозной философии нужен для того, чтобы опровергнуть эту идею, и наказание грешных — это наказание познавших истину. Идеал религиозное сознание видит в наивности, некой первозданности человеческого бытия. Познание божественного есть смерть. Для отца Александра — в этом назначение и смысл жизни человека. Но речь опять же идет о «божественном», и отец Александр, кокетничающий с Люцифером, не может допустить замены понятий: бог — природа. Ибо природа не может быть ни правой, ни виноватой, а познание ее — не искупление греха, но жажда к преобразованию и совершенствованию мира.

Таким образом, отец Александр, с канонической точки зрения, просто еретик. Но ересь его — не отсутствие веры, более того, ересь его допустима в границах веры, ибо не ставит под сомнение «божеское происхождение» мира, не ставит человека вне бога вообще, а ищет ему — человеку — всего лишь иной путь к богу, отличный от традиционного.

Религия не минует «познания» и, объявляя его грехом, понимает, что грех этот — все же источник некоего движения, иначе представляемая в религиозном учении модель мира была бы совершенно плоской и статичной. С другой стороны, «ересь» всегда являлась выражением индивидуалистического сознания. И отец Александр — тому отличное подтверждение. Драма еретика — это драма неизбежного одиночества и мученического стоицизма. Драма еретика—это конфликт воспитания и разума. Отец Александр несет этот свой тяжкий крест, но я, например, не верю в перелом, совершающийся в его судьбе. И все мои рассуждения касались только этого момента, ибо разногласия между отцом Александром и Карякиным глубже и серьезнее, чем это им кажется самим, а вслед за ними и авторам фильма. И дело не в том, что у отца Александра нет абсолютно никаких идей по поводу того, как вести новую, иную жизнь. Главное, что его теории вовсе не открывают ему путь в эту жизнь, они просто ставят его в особое положение по отношению к жизни настоящей. Только там, в церковном мире, его судьба и имеет смысл, только там она может найти свое логическое и полное осуществление.

Видимо, авторы фильма где-то понимали это, ибо никаких серьезных философских мотивов бегство отца Александра не содержит. В качестве решающего мотива проявляет себя мотив любовный, но он слишком однозначен в данном случае и крайне поверхностен, чтобы служить источником развязки конфликта. Именно поэтому финальный поступок отца Александра скорее всего экстравагантен, а какие будет иметь последствия его прыжок — на ходу — с идущего поезда,— совершенно неизвестно. Не случайно фильм оканчивается лирически-абстрактно: мы видим поле ржи и бегущего по нему отца Александра, но это не уверенная точка, завершающая произведение ясным выводом, а расплывчатое многоточие: понимайте, мол, как хотите...

Не знаю, насколько сознательно авторы произведения выбрали такое решение, но тема перелома в судьбе звучит неубедительно. Идет диспут, спор, но не поиск судьбы, который, как подразумевается, должен совершаться в процессе спора и иметь своим результатом «бегство» героя в финале. Но позиции отца Александра этот спор, в сущности, не меняет. Более того, он и не в силах ее изменить. И потому, что герой, при всей его внутренней раздвоенности, предстает перед нами человеком,

чьи достоинства, как это ни парадоксально, в его индивидуализме, а вместе с тем «подобная привилегия» делает невозможным выход его на реальный контакт с жизнью. Но главное — этот спор мало убеждает из-за примитивности оппонента отца Александра — Карякина.

Отец Александр самостоятельно и достаточно успешно разоблачает свои воззрения на мир и человека. Но разоблачить их следовало бы Карякину. Иначе — нет действенного развития конфликта, острой идейной схватки. Такие просчеты легко могут привести к смещению акцентов, и я думаю, что фильму этого если и удалось избежать, то разве что чудом.

Удалось избежать, если так можно сказать, сюжетными средствами,— вот где схема сказала свое слово, ибо «поступок» отца Александра в финале — уже признание поражения, сколько бы мы ни твердили об его недостаточной мотивированности. Кино, в конце концов, могут заметить авторы,— зрелищное искусство, и то, что сделано, совершено, нагляднее и убедительнее любых философий. Что ж, кино в данном случае приходит на помощь сценаристам, ибо поступок, конечно, реальнее рассуждения, и что бы мы там ни говорили, а отец Александр спрыгнул с поезда, и значит, спор его с Карякиным не был бесплодным. И тем не менее, сюжет — сюжетом, и благополучное, с нашей, атеистической точки зрения, завершение событий не меняет сути разворачивающегося конфликта, в котором нашей атеистической точке зрения достались малоубедительные краски.

Начнем с того, что объяснение Карякиным религии может вызвать только снисходительное отношение к герою. При этом Карякин рассуждает не вообще о религии, а о ее месте в жизни человека и о ее влиянии на него. Главным предметом тут становится тема смерти, ибо магию религии, причины ее «долгожительства» герой видит в существовании мифа о загробной жизни. Надо заметить, что отец Александр на это открытие никак практически не реагирует, в чем вполне прав. Конечно, миф о загробной жизни — тут абсолютно лишний. И вряд ли такие, к примеру, великие верующие, как Л. Толстой или Чайковский, уповали на загробную жизнь и не знали, что «человек должен возвыситься до понимания бессмертия в своих делах и в памяти потомков». Вряд ли они — да и они ли только? — считали земную жизнь ничтожной, не стоящей серьезного внимания.

Разумеется, я не склонен отрицать, что известная потребность человечества в подобном мифе играла свою роль и в рождении и в распространении христианства. Но все же объяснять этим мнимую или действительную силу религии — и неверно и примитивно. Тем более что сама функция мифа о загробной жизни в системе христианской философии совершенно отлична от той, какую приписывает ему Карякин. Он рассуждает по этому поводу обывательски и впадает в вульгарный тон заурядного лектора по атеизму. Миф о загробной жизни был придуман не в утешение человеку — это его второй план, базирующийся на общей концепции бессмертия души, являющей собой суть христианства. Миф о загробной жизни, как это ни парадоксально, создан во имя жизни земной: «загробная жизнь» — некий нравственный суд прожитой человеком реальной жизни, блаженство или кара, рай или ад, каждодневное напоминание о грядущем, моральный камертон повседневного бытия. Она придумана — во имя праведности и для повышения, так сказать, чувства ответственности. Она должна побудить человека к идеальной жизни здесь, на земле, ведь мифическое бессмертие, которое так возмущает Карякина, еще надо заработать: шутка ли, к примеру, оказаться в пекле — какое уж тут, к черту, бессмертие... Карякин спорит с отцом Александром не по существу, дело не в ложности мифа, а в его идеологическом звучании, в том, к какого рода идеальной земной жизни призывает религия человека. По Карякину, миф о загробном бытии человека унижает. Да в этом ли суть, да и унижает ли? Куда больше унижает тот весьма хитроумный смысл мифа, который можно вертеть во все стороны, используя для самых противоположных идео-

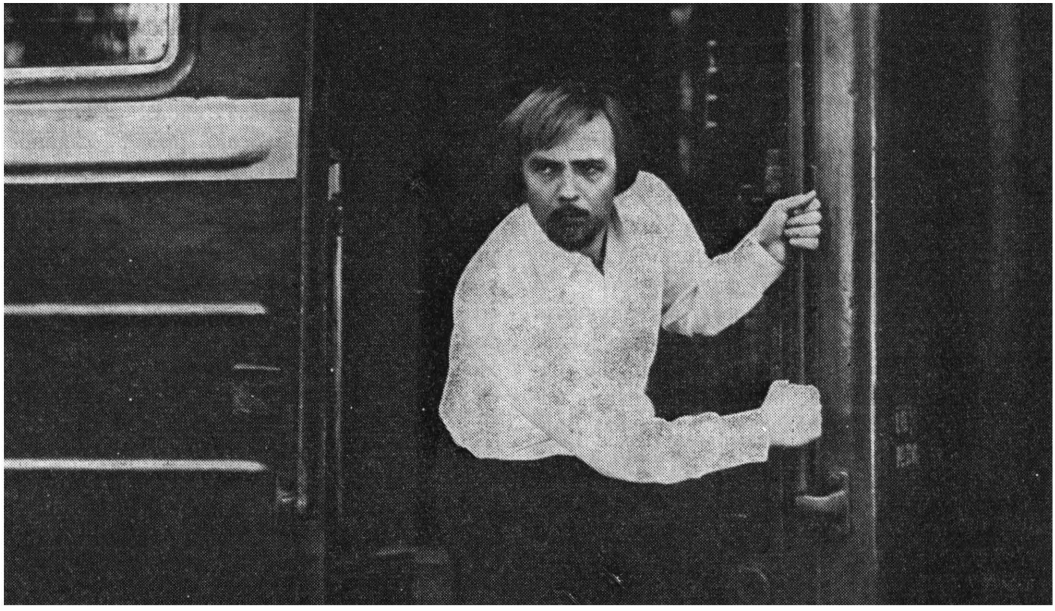
логических целей. Ведь сила религиозного учения — в его абстрактной обобщенности: великие, высокие, благородные истины! Точь-в-точь — умиляемся мы, видя в общем рецепте свое отражение. Но рецепт-то общий, а мы, не подозревая обмана, подстраиваем свою судьбу под казуистически придуманную схему. Жизнь, по религиозному закону,— это жизнь по общему рецепту, трагичная своей нивелирующей пустотой. Дело не в покорности судьбе: живи, терпи и веруй, а в том, что ты лишен права выбора судьбы, которой хотя бы и был покорен. Это в фильме понимает отец Александр. С этой точки зрения, фильм назван очень точно и емко, ибо понятие — «ищу свою судьбу» (которое, кстати, в той или иной степени относится ко всем героям)— понятие а н т и религиозное, лежащее вне христианской философии, чьи высокие категории добра, красоты и праведности столь абстрактно обобщенны, что поддаются любой, здесь уместно сказать, поповской трансформации. И история дала нам немало чудовищных метаморфоз религиозного кодекса нравственности. Отчего эти метаморфозы возможны? Библейское учение — антиутопично, ибо все тот же миф о загробной жизни не содержит идеальной идеи, а жизнь земная, как известно, оканчивается катастрофой. Религия выдвигает перед человеком крайне общий индивидуальный идеал — правильной и чистой жизни, но не ставит никакого идеала перед обществом и минует вопрос социального его развития. Это поразительное в своем роде идеологическое учение, поставившее во главу угла индивидуальную концепцию души. Понятно, почему религии был необходим тесный контакт с самодержавной властью, ибо вне ее она не могла бы управлять обществом. Но, входя в государственную систему, она платила дань, обосновывая божественные происхождения правителей и трансформируя свой нравственный кодекс в соответствии с идеологическими требованиями привилегированных классов. Пассивность христианского вероучения не только в пресловутом тезисе «непротивления злу», но в более глобальном масштабе — в идее социальной пассивности. Идут века, а диалог остается, монотонный, однообразный и ужасающий в своей безнадежности: обращения без ответов, мольба без сострадания, разговор с космосом, заменяющий разговор с самой жизнью. Но она — отнюдь не ничтожна, ибо понятие «разговора» — широко, включает и некую деятельность, правда, во имя продолжения этого «разговора», а не социально-прогрессивного движения мира. Религиозное учение как раз потому быстро и превратилось в догму, что не могло сориентироваться в меняющемся мире. Ставка на индивидуальную концепцию духовной жизни оказалась маломощной, как только человечество почувствовало потребность в коллективных социальных идеалах, в реальном социальном переустройстве общественных отношений, в соответствии с насущными жизненными потребностями и идеалами рабочего класса, трудящихся масс.

Все эти, быть может, и пространные рассуждения между тем имеют прямое отношение к фильму, ибо вызваны им, ибо он на них претендует. В этом — достоинство, разговор предпринят нешуточный. Но убедительности ему не всегда достает, выразитель позиции авторов — Карякин — сбивается на частности. Спор героев отчасти переходит в умозрительно-абстрактный план, лишенный ясной социальной основы. Можно, в конце концов, до бесконечности спорить о значении того или иного религиозного понятия. Но нам важно определить, во имя чего мы предпринимаем этот спор? Какую, если угодно, он имеет практическую пользу? А это ведь тоже существенный вопрос, если рассматривать фильм с точки зрения его гражданского назначения. С точки зрения того, что дает он для борьбы с церковной идеологией. И не надо считать это требование утилитарным: речь, мол, идет об искусстве. Именно — об искусстве, которому как раз пассивность противопоказана и вредна. Особенно когда речь идет о темах серьезного идейного значения. Я не против философских споров и концепций. Сам охотно присоединился бы к спору, который идет в фильме. Но хотелось бы, чтобы спор в фильме, касаясь проблем «небес-

ных», помнил о своей сверхзадаче. Не уходил бы в частности. Не затушевывал бы конфликта абстрактно-логическими построениями. В этой сфере слишком легко «завязнуть», что, впрочем, и происходит с Карякиным, который является выразителем позитивного начала произведения. А это обязывает, просчеты здесь могут быть необратимы. Спор двух точек зрения в фильме должен был стать спором прежде всего идейным, идеологическим, но отнюдь не отвлеченно философским. И даже — не научным, и вовсе не научным: у нас, мол, есть теория Дарвина, а что у вас? Теория Дарвина у нас, конечно, есть, но современные деятели на поприще религии, кажется, не прочь использовать и теорию Дарвина: все, увы, от бога... Не случайно и отец Александр говорит не о необходимости веры в религиозный миф, а выдвигает идею его нового истолкования. Правда, тут же, демонстрируя свой метод на примере мифа о воскресении Христа, он допускает, на мой взгляд, одну вольность, которой вполне мог бы воспользоваться Карякин. Отец Александр полагает почему-то, что прежде «религиозные мифы» существовали только в своем, так сказать, историческом виде — вне какой-либо идейной и философской интерпретации. Это не так, все христианские мифы — символичны и притчеобразны, и все они всегда были предметом истолкования. Кстати, не только в богословской науке, но и в искусстве. Миф о воскресении Христа — коренной в религиозной идеологии. Это миф о неуничтожимости религиозной идеи, о бессмертии мировой души, это квинтэссенция религиозной концепции. Отец Александр выдвигает нечто туманно-поэтическое, он говорит о возрождении человека, о возможности начать жизнь сначала: он, вероятно, ищет в мифе поэтическое отражение своей судьбы. Карякин здесь мог бы уличить отца Александра — не в кощунстве, но в попытке вывести религиозную мифологию за пределы определенной идеологической системы. Поэзия — поэзией, но Библия, пожалуй, одна из наиболее определенных по тенденциозности книг. Карякин же сводит спор к проблеме чуда. А это — наивный спор, ибо оппонентом Карякина является священник эпохи атома,— не средневековый невежда, уверенный в том, что земля плоская.

Но почему все же религия еще существует и, более того, имеет своих защитников, сторонников, идеологов, имеет главное — верующих в ее правду людей? Карякин задает этот вопрос. Но этот вопрос безысходно маячит в фильме, не находя разрешения. Карякин думает, что ответ на него в пресловутом страхе смерти. Отец Александр так не думает. Но ничего толком к проблеме, затронутой Карякиным, не добавляет. Судьба религиозно настроенной героини — Любы (Е. Сафонова) — тоже мало что проясняет. Необходимо заметить, что именно в этой своей части фильм явно разочаровывает. Ну, хорошо,— воспитание: Люба растет в набожной и даже дикой в своей религиозности семье. Но что объединяет Любу с этими зловещими старухами, прямо-таки сошедшими со страниц пьес Островского? Ведь есть и другие примеры у Любы перед глазами — старшая сестра Надя (в нее-то и влюбился отец Александр), образцово-показательная сестра, сознательный человек, передовик, общественник, к тому же близко принимающая к сердцу судьбу девушки, не бегущая от ее забот и проблем. Кроме всего прочего, Люба учится в техникуме, где атмосфера вполне благополучная и где к ней все относятся — даже зная ее религиозные взгляды — тоже вполне дружественно. Недаром даже возникший было конфликт с руководством из-за того, что Люба назвала публично своим любимым героем Христа, разрешается практически безболезненно для героини. И хотя авторы фильма постоянно намекают нам на то, что внимательного, чуткого к студентам отношения педагогам техникума, пожалуй, и недостает, что сами студенты подчас равнодушны к делам друг друга и т. д. и т. п., тем не менее, эти мотивы не являются источником драматизма и не служат росту конфликта, остаются на периферии нашего внимания. Чем же тогда объяснить приверженность героини к религии?

В этой своей части фильм явно недодуман, я бы сказал, драматургически. По логике



«Ищу мою судьбу». Отец Александр — Э. Марцевич

развития драматической коллизии на образе Любы должны были «замыкаться» линии главных героев — Карякина и отца Александра. Ведь за абстрактными проблемами нам важно видеть человека, а судьба этой девушки в какой-то степени зависит от того спора, который ведут герои. Они — крайние точки конфликта, она — его, если угодно, душа. И одна из главных проблем — человек и религия — явственнее всего могла бы быть прослежена на примере судьбы этой героини, кстати, единственной «серьезно» верующей из показанных персонажей — не в силу традиции, привычки (темно и слепо), но по какому-то внутреннему убеждению.

Возможно, авторы фильма со мной и не согласятся, но выход героини из круга своей прежней жизни в круг иной совершается на редкость просто, что, разумеется, отрицает «серьезность» заданной темы. Впрочем, весь фильм, к сожалению, и состоит из таких вот резких несовпадений — между заявляемым конфликтом и его разрешением. Высота конфликта почти всякий раз намечается предельная, но по мере развития действия авторы перед собственным же замыслом «пасуют» и, что совсем уж обидно, постепенно сглаживают противоречия, сводя драматические ситуации к их сюжетным схемам. Вместо полнозвучного гула колоколов — тоскливое позвякивание бубенчиков. Вместо драмы идей — не свойственные изначальному замыслу мелодраматические интонации. И вот уже мы всерьез должны верить, что религиозная жизнь отца Александра есть порождение несчастной любви, испытанной им в юности. А религиозные стремления Любы — плод насильственного воспитания зловещих и темных старух, усиленно компрометирующих высокий философский спор, в который вступили герои.

Конечно, образ Любы наиболее уязвим в фильме. Уязвим своей психологической не-

продуманностью. А кроме того, своей нелогичностью по отношению к главному конфликту. Ведь, скажем, отношение Любы к религии и церкви опровергает и точку зрения Карякина и точку зрения отца Александра. В религии она ищет некие идеалы, что прямо противоположно мнению Карякина, объясняющего ее магию уже известной нам причиной. С другой стороны, вероучение для Любы лишено всякого рационалистического начала, а это никак не согласуется с идеей познания отца Александра. О чем же тогда спор? О мертвых понятиях? О проблемах, которые никак не связаны с реальными заботами и тревогами обычного человека, выбравшего для себя — по неизвестным мотивам — религиозный идеал?

Впрочем, замысел, возможно, был иной, во всяком случае, образ девушки, несмотря на «беглость», наталкивает на некоторые размышления. Тут спор — не о чудесах, не о различиях в истолковании мифов, но о более существенном — о духовной и поэтической культуре современного человека. О том, что ему дает в этом плане жизнь и что она ему пока дает не всегда. О том, как необходимо всем нам заботиться об этой стороне нашей жизни и нашего быта, думая об индивидуальных потребностях человеческой души и ее извечном стремлении к нравственно высокому. И когда перед нами проходят картины унылого быта, окружающего Любу, быта архаичного, тусклого, безрадостного, и когда мы становимся свидетелями удручающе банального праздничного веселья, и когда мы встречаемся с целым рядом персонажей, которых не упрекнешь в излишестве духовных стремлений,— все эти детали «играют» на тему Любы и помогают нам кое-что уяснить в ее характере и ее отношении к религии. Вопрос не в том — сгустили ли краски авторы и не увлеклись ли они изображением провинциального быта, не побоявшись наивно-символических сопоставлений: кроликов в клетках и давки людей в автобусе. В конце концов, все это, можно подумать, увидено глазами Любы, а ее восприятие мира достаточно односторонне. Важно другое: жизнь повседневная в суете своих забот, в оглушительном ритме своего движения не дает нам особенно много возможностей для уединения, а Люба — натура, по избитому определению, поэтическая, и религия для нее — это способ остаться наедине с собой. Это способ погрузиться в себя, отрешившись от будничности, это свой тайный мир, осуществляющий себя по одним лишь ей известным законам. Ей, в сущности, никакого дела нет до реальности библейских мифов, до проблемы бытия божьего и аргументов в пользу его действительности. «Религия» воспринимается ею как в чистом виде мир поэтический, волшебный, сказочный, отчего вся история Любы приобретает, конечно, очертания частного случая, но вместе с тем за этим частным случаем мне, к примеру, видится не частная позиция. Для Карякина, живущего полноценно и полнокровно, подобная концепция — чушь. Таких здоровяков, как Карякин в исполнении Г. Жженова, страх смерти если и томит, то не случайно, слишком уж они влиты в жизнь, а поэзии ему хватает в повседневности. Взаимоотношения религии и жизни для него — это взаимоотношения тьмы и света. Отец Александр, исполненный благородных страданий, тяготится призрачной оболочкой своего бытия, для него главное — спор поэзии духовной и земной. В сознании Любы аналогичная дилемма вовсе отсутствует, для нее в повседневности вообще нет поэзии.

Какой отсюда выход, и кто здесь виноват? Эти вопросы перерастают узкорелигиозные значения. Но фильм, к сожалению, от анализа этого идейного конфликта уходит, и его авторы отчасти, сами того, видимо, не желая, остаются в границах абстрактной философичности. И это жаль, ибо возникающая проблема при всей однозначности ее разрешения в действительности достаточно противоречива. Конечно, наше отношение к религии — определенно и незыблемо. Конечно, мир реальный таит в себе немало подлинной поэзии — трудовой и творческой. Конечно, религия не вправе посягать на духовные стремления современного человека, чья жизнь год от года становится богаче и разнообразнее, хотя на этом пути еще многое предстоит найти. Все это общеизвестные вещи, и фильм — надо думать —

был создан не для того, чтобы продекларировать ряд банальных истин (правда, авторы могли бы и не поскупиться, показав окружающий нас мир несколько более достойным внимания, чем это выглядит на экране, где будничные серые тона порой явно превалируют, причем без всяких видимых оснований, ибо пафос произведения — в пробуждении человека к земной жизни, а не в разочаровании в ней). И вот здесь невольно наталкиваешься на такое понимание религии, как могучей культурно-исторической традиции, мертвой в своей реальной силе и достаточно жизнеспособной в своей, я бы сказал, «театральной», «литературной» сути. То есть ни изменить мир, ни повлиять на него она не в состоянии. Равно как ограничены и ее права на душу человека. Говоря иначе, частная история Любы — героини фильма — не лишена реальных оснований. И беда девушки не в том, что она ищет в религии жизнь поэтическую, но в том, что она не умеет отделить мнимое от подлинного.

Поэтому-то и образ Любы — важнейший в произведении — выглядит малоубедительно, все в итоге выливается в схему — одурманенная религиозными старухами девушка находит в себе силы проникнуться земной радостью. Но дело тут сложнее — речь идет о поиске поэзии в жизни, поиске нелегком и противоречивом, в котором преодолеваются искушения небесной отрешенности, чья губительность не только в покорности судьбе, но в роковом для человека укреплении индивидуалистического начала. Конечно, истинная поэзия заключена в реальной жизни, дающей человеку подлинные земные радости и приносящей ему высшее творческое удовлетворение. Этого никакая религия человеку дать не может, ее поэзия, быть может, и прекрасна, но лишена контактов с бытием и, очаровывая человека, не приносит ему облегчения: она требует постоянной платы, но ничего практически не сулит взамен. Ее поэзия бесплодна, хотя согласимся, что нет ничего сложнее, чем конкурировать и спорить с поэзией...

Отцу Александру суждено бежать от своей призрачной жизни в мир реальный, с его страстями, противоречиями и надеждами. Героиню и зовут Надеждой. Ее играет Г. Польских. Играет так, как она привыкла играть в последнее время, играет сдержанно, бытово-достоверно, наделяя свою героиню обаянием открытой и здоровой молодости. Ей суждено олицетворять в фильме полюс земной радости, неотвратимо манящей героя. Она — главное лицо в символической «троице» сестер: старшая Вера, опутанная религиозным дурманом, кончает жизнь самоубийством, младшая — Любовь — прозревает счастье повседневного бытия, Надежда — стойка и неизменна, и, по замыслу, она — путеводная звезда едва ли не всех персонажей. Не скрою, что вся эта символика мне мало по вкусу, хотя авторам хватает чувства меры. Просчет тут в другом.

Режиссер последовательно придерживается типажно-социального принципа в выборе актера, но уж коли фильм напичкан символическими приемами, то такой принцип совершенно неудачен. Исключение составляет Э. Марцевич, который не ограничился внешней характеристикой, а сумел дать образ человека, опечаленного своей судьбой. Хотя и здесь поначалу благостная красота облика героя наталкивала на слишком общие ассоциации — от царя Федора до князя Мышкина. Но актер преодолевает искус внешней характерности, и режиссер ему в этом помогает. Взять, к примеру, ту сцену, где мы видим отца Александра за плотницким делом. Деталь? Конечно, деталь, но емкая и многозначная, разрушающая стереотип типажности, которая, найдя обоснование в точном психологическом рисунке, «работает» на образ и идею произведения. Но вопрос в том, какой должна быть Надежда отца Александра? Польских — хорошая актриса и со своей ролью она справляется, вызывая симпатию к героине. Но она — явно не из этой истории. Точность внешнего рисунка и верно угаданное социальное содержание характера в данном случае только разрушают психологическую конструкцию. В героине Польских нет поэзии, нет той ликующей внутренней земной радости, которая могла бы объяснить нам страдания отца Александра. Говоря иначе, Марцевич и Польских плохо

согласуются друг с другом. А режиссер и оператор показывают героиню преимущественно в будничных тонах, используют для ее характеристики бытовые краски. Они приземляют образ, лишая его заданной сценарием поэтической символики. Чем влечет к себе Надежда отца Александра? Не общественными же успехами? Не положением же знатного человека в городе? Какие силы добра и зла скрыты в ней, какой тонкий духовный мир таит она в себе? Какова ее реальная сила — духовная или чувственная,— которая сумела одолеть соблазны призрачного отречения от жизни?

Надежда в фильме — просто нормальный, здоровый, энергичный человек, роль которого в данной истории явно переоценена авторами. В результате приходится хвататься за спасительные мелодраматические мотивировки, объясняя нам влечение отца Александра тем, что Надежда, якобы, походит на его погибшую любовь. Кстати, я вообще не понимаю, почему любовные неудачи являются в фильме чуть ли не единственной причиной, заставляющей людей обращаться к религии.

●

Во многих отношениях фильм представляет безусловный интерес. Но было бы неверно попытаться определить недостатки произведения тем, что между его замыслом и воплощением нет гармоничного согласия. Не безусловен и замысел, его противоречия и сказываются при реализации. Причем, слабость общего образного решения фильма эти противоречия делает еще нагляднее. Говоря иначе, режиссер А. Манасарова и оператор Л. Крайненков ничем практически не могут компенсировать погрешности сценария, хотя подобная «компенсация», конечно, всегда несколько иллюзорна. И тем не менее, какие-то неточности сценария можно было, вероятно, «сгладить» кинематографическими средствами. Но художественно фильм беден, театрально-иллюстративен, без каких-либо попыток создания собственного образного мира, определенной, я бы сказал, образной среды. Центр тяжести перенесен на диалоги. Их надо слушать. Текста огромное количество. И камера покорно следует за ним. Но подобная организация действия ведет не просто к утрате динамики. Актерам невозможно в таких условиях «держать» внимание. Кинодиалог — это не диалог в театре и не диалог в романе. Захочется ли слушать, когда нечего смотреть? Захочется ли вникать в весьма сложные философствования, когда кадр страдает отсутствием образного смысла?

Текст не находит опоры в действии. А действие не выявлено образными средствами.

Я уже говорил о том, что режиссеру и оператору в первую очередь не удалось создать образы, условно говоря, «земной жизни», земной поэзии, которой надлежит взять верх над миром мифов. Режиссер имитирует реальное течение жизни и уходит в унылые подробности быта. Элементы символики приобретают декоративный характер, а постоянное нагнетание темных тонов в кадрах, где действует отец Александр,— поражает иллюстративностью.

И все же фильм приглашает к размышлению. Это немало, хотя спор героев — двух позиций,— быть может, и не состоялся в полной мере. Но значение этого произведения мне видится в том, что его авторы попытались смело и серьезно подойти к важной принципиальной теме — подвергнуть анализу идеологические и философские основы религии. Возможно, эта попытка даст толчок новым поискам, позволит наметить дальнейшие пути развития антирелигиозной темы в нашем кино и — шире — в нашем искусстве.

М. Швыдкой

Зачем все это?

«На ясный огонь»
Сценарий Э. Смирнова и С. Тарасова по повести М. Зощенко «Возмездие». Режиссер В. Кольцов. Оператор И. Черных. Художник В. Аронин. Композитор Ю. Силантьев. Песни Б. Окуджавы. Звукооператор М. Бронштейн. «Мосфильм», 1975.

Еще в 1929 году Виктор Шкловский, восхищаясь успехом рассказов Зощенко, сравнивал

его популярность с поездом, набирающим скорость. Не берусь гадать, были ли знакомы эти строки прозорливого литературоведа сценаристам и режиссеру картины «На ясный огонь», но они знали наверное, что читательская любовь способна мгновенно превратиться в кинематографическую любознательность, едва только в анонсе фильма упомянут эту фамилию — Зощенко. И зрительские сердца дрогнут, и «На ясный огонь» пойдут семьями, и будут отличать его от других премьер недели, памятуя о своих литературных пристрастиях.

Впрочем, кинозавсегдатаи могут опровергнуть мои рассуждения, сказав не без оснований: «Зрители пойдут на Доронину!» И я не стану возражать. Зрители действительно пойдут на Доронину, если актриса играет главную роль.

Каждого из этих двух имен вполне достаточно, чтобы еще задолго до выхода привлечь к фильму прочное внимание зрителей, которые начнут предвкушать нечто доселе невиданное, едва узнают о запуске картины в производство. А когда прочитаешь фамилии, набранные шрифтом помельче: Е. Евстигнеев, Р. Быков, В. Самойлов, Л. Дуров, А. Лазарев,— то быстро сообразишь, что создатели фильма рассчитывали не на обычное зрительское внимание, а на некую суперпопулярность, непременно включающую в себя длинные «хвосты» у билетных касс...

Но уже в середине фильма невольно рождается вопрос: «А зачем все это?» Зачем нужно было тревожить память прекрасного писателя, приглашать известных артистов, мучить наездников и лошадей, рисовать декорации?.. И для того, чтобы понять, чем стал и чем не стал фильм, для того, чтобы лучше осмыслить замысел его создателей и рассеять невольно зародившиеся в зрительном зале сомнения,— захотелось взять с полки книгу, «зачитанную до дыр» еще в отрочестве...

Повесть М. М. Зощенко «Возмездие», в которой рассказывается о судьбе Анны Лаврентьевны Касьяновой, о пути в революцию бывшей батрачки и горничной, участвовавшей во II съезде Советов, ставшей кавалером боевого ордена Красного Знамени за мужество, проявленное в годы гражданской войны (она была разведчицей, пулеметчицей, командиром санитарного поезда, выполняла ответственное задание командования в захваченном белогвардейцами Крыму), а впоследствии работавшей в завкоме одного из ленинградских заводов,— написана в 1936 году. К этому времени писатель был автором не только блистательных юмористических рассказов, в которых получил своеобразное отражение обывательский быт первого десятилетия Советской Республики (этой, наиболее известной части его творчества посвящен интересный сборник, выпущенный издательством «Academia» в 1928 году), но и создателем философской прозы, эссе, очерков. Его творческий облик был иным, нежели в двадцатые годы: изменились герои, проблемы, образный строй произведений. Он стал писать жестче и суше, сохранив при этом виртуозность мастерства и емкую наполненность слова. Исчезла та «общительность» (термин П. Громова), которая составляла некую эстетическую подпочву его юмористических рассказов и обусловливала широчайшее их распространение. Зощенковские рассказы 20-х годов — это театр одного актера, они как бы предполагают рассказчика, собеседника, некий житейский доверительный контакт, вне которого невозможно проникновение в их мир, постижение их сути. Они впитали традиции русского устного рассказа, которые были блестяще сконцентрированы в творчестве Прова Садовского и Горбунова. Зощенко, связав их с общелитературной культурой, постоянно открывал читателю их изначальную изустность. Сама литературная демонстрация этой изустности и рождала особый, зощенковский, эффект письма. Герой-рассказчик не требовал отдельного авторского представления (что-нибудь вроде этого: «Мне рассказал эту историю дворник лет тридцати, мрачный, черноволосый»... и т. д. и т. п.), он всегда давал психологическую самохарактеристику, которая содержалась не в подробном повествова-

«На ясный огонь». Касьянова — Т. Доронина

нии о своей жизни, но в самом строе повествования, в психологическом, точном образе прямой речи, рождающей осязаемый и конкретный облик рассказывающего. Иначе говоря: герой раскрывается в слове не столько через его информационное значение, сколько в том, как он произносит это слово, в каком семантическом ряду оно звучит, и какие словесные ряды герой использует. Слово психологично, как в драме, где персонаж выявляет себя только в прямой речи, но конструктивно иначе, чем в драме, используется, оно лишено действенности подлинно драматического слова.

Крайне редко в прозе 20-х годов Зощенко пишет о судьбе персонажа, подробно разворачивая ее во времени. Писатель выбирает кульминационную точку судьбы, фокусирующую прошедшее и будущее, случай короткий, но емкий, имеющий конец и начало, как бы вбирающий всю судьбу, представляющий ее аналог. Фактура его рассказов монолитна, как монолитна, психологически неразрывна речь рассказчика с его устойчивыми интонациями, завораживающими, приковывающими внимание слушателя...

В рамках данной статьи нет возможности (да и особой нужды) подробно анализировать эволюцию творчества М. М. Зощенко, объяснять субъективные и объективные причины ее. Для нас важно только одно — по тематике, образному строю, самой методологии письма «Возмездие» существенно отличается от наиболее известной части зощенковского наследия. И дело даже не столько в новизне жизненного материала — естественно, сразу

бросается в глаза, что бытовые юмористические рассказы из «мещанских» циклов отличаются от повести о воспитании личности в горниле революционных событий,— сколько в новом подходе к событиям меняющегося мира. Менее всего в «Возмездии» важна психология поведения героини,— писатель создает типичный характер простой женщины в революции, который напоминает графичный плакат, но не достоверное бытовое полотно. Эмоциональная доминанта ее характера — классовое чувство, развивающееся впоследствии до сознания-чувства, которое и поглощает все остальные психологические мотивы поведения Касьяновой. Автор ставил перед собой конкретную задачу — и выполнил ее, как всегда, мастерски и предельно правдиво, возвысив свою героиню, но не приукрасив ее. Он создает образ простой, обычной женщины, которая в суровое время революции и гражданской войны приняла как нормальную, обычную, житейскую, по существу, норму героического поведения, и норму эту перенесла на послевоенную свою жизнь. При этом Зощенко — тончайший психолог — точно уловил внутренние издержки характера своей героини. Касьянова, по точному определению автора интересной работы о Зощенко П. Громова, «производит впечатление человека сурового, мрачного, даже тяжелого. Это человек «закрытой» души, как бы ожесточенной испытаниями. Все дело в том, что сами положительные качества героини проявлялись не в «общении», а только в прямом действии»*. Именно потому, что писатель показывает свою героиню «в прямом действии», он использует прием, который, как правило, не встретишь в его прозе предыдущего десятилетия. Зощенко рассказывает зрителю, как он сочинял повесть, почему она стала такой, а не иной и т. д. Писатель прекрасно понимал, что хотя основную часть повествования Касьянова ведет от первого лица, она не до конца раскрывает себя как личность, ибо прямая речь ее информативная, документальная, как у человека, приученного к военной точности (а потому повесть легко поддается членению на маленькие главки — их 32),— в некоторой степени лишает ее облик психологической конкретности, житейской осязаемости. И Зощенко посвящает первые две главки своей повести тому, как встретил Анну Лаврентьевну на одном из ленинградских заводов во время празднования годовщины Октября. Как запомнилась ему ее речь, в которой рассказала Касьянова о своей судьбе. И как попросил он у нее разрешения записать ее историю, на что Анна Лаврентьевна ответила: «Если это получится как забава, то не надо. Мне было бы неприятно, если бы вы посмеялись над моей жизнью. Но если это полезно для дела революции, то я согласна, чтоб вы это написали»*. Зощенко считает обязательным сообщить о внешнем облике героини: «Она среднего роста. Склонная к полноте. Ей сейчас примерно около сорока лет. У нее голубые глаза, русые волосы и несколько широкое лицо. Вероятно, в молодые годы она была очень красива той прекрасной, здоровой, русской красотой, в которой чувствуется сила, уверенность и удивительное спокойствие». И добавляет, чего не делал никогда прежде: «Необходимо сказать, что в этой моей работе я постарался сохранить все особенности рассказчицы, все ее интонации, слова и манеру»**. Структура повести в принципе несложна, но все-таки многопланова (автор — героиня — рассказ героини). И понятно, что Зощенко использует такой принцип организации материала потому, что как бы не доверяет изобразительной силе речи Касьяновой, ее способности к самораскрытию, к самохарактеристике, к открытому контакту с читателями-слушателями.

В фильме «На ясный огонь», созданном сценаристами Э. Смирновым, С. Тарасовым и режиссером В. Кольцовым по повести М. Зощенко «Возмездие», Татьяна Доронина, которая снялась в главной роли, играет «общительную» героиню зощенковских рассказов,

* Павел Громов. М. М. Зощенко (Очерк творчества). В кн.: М. М. Зощенко. Избранные произведения, в 2-х томах, т. I, 1968, стр. 42.

* М. М. Зощенко. Избранные произведения, т. I, стр. 470.

** Там же.

открытую, улыбчивую, эмоционально-взволнованную. Нарушая (даже — разрушая) образ, созданный писателем, актриса, по всей видимости, следует замыслу создателей картины, которые использовали повесть «Возмездие», как материал для решения собственных творческих задач (при этом достаточно бережно отнесясь к тексту литературного первоисточника). Однако, сохраняя текст, ее авторы переосмыслили все эстетические качества повести. Выбрав произведение середины тридцатых годов, они пытались экранизировать его так, словно оно было написано на десять лет раньше. Стремились, вероятно, воссоздать образный строй зощенковских юмористических новелл, с их доверительно-личностной интонацией рассказчика, субъективно серьезного, но объективно комически бурлескно осмысливающего действительность. На эту мысль наводит особая точность и эстетическое ерничество первых же кадров картины, которые без всякого предуведомления показывают Касьянову-горничную, впускающую и выпускающую гостей в салоне баронессы, и закадровый голос Дорониной, начинающей рассказ, вызывающий ассоциации, остающиеся в рамках раннего творческого мира Зощенко. Первое время кажется, что авторы как бы хотели показать знакомый всей читающей публике творческий облик писателя, остановившись на произведении, менее известном, но, как им думалось, вполне укладывающемся в популярный «зощенковский стереотип». Этот стереотип, разумеется, не был выдуман или вновь создан авторами фильма «На ясный огонь». Он складывался долго, исподволь в устных рассказах добровольных пропагандистов таланта писателя и, как это часто бывает, оторвавшись в конце концов от подлинного искусства, его породившего — живой зощенковской прозы,— пошел бродить по свету, вербуя все новых и новых поклонников, которые могли не прочитать ни одной строчки из рассказов Зощенко, но при этом от души повторяли услышанные остроты того «юморного» писателя, чье имя вызывало у них вполне искреннюю улыбку.

Впрочем, все происходящее на экране имеет весьма отдаленное отношение не только к «Возмездию» и прочим произведениям писателя, но и вообще к сколько-нибудь серьезному художественному поиску. Оказалось, что Зощенко для них даже и не писатель двадцатых годов, но некий автор, пишущий о двадцатых годах в лубочно-юмористической манере, некая усредненная творческая величина, похожая на создателей канканно-авантюрных боевиков о похищениях денег и императорских корон, предназначенных для «р-р-революционной борьбы».

Э. Смирнов, С. Тарасов и В. Кольцов, очевидно, надеялись, что с помощью многократного «цитирования» известных ранее кинематографических приемов можно создать некое лубочно-героическое сказание о революции, приключениях, любви и становлении личности, вне зависимости от драматургического материала, положенного в основу фильма. В повести отсутствует эпическое начало: сколь бы «закрытым» характером ни обладала героиня Зощенко, автор все-таки предлагает нам ее рассказ от первого лица, некий «лирический документ» эпохи. Сказание не может быть построено по такому принципу, оно требует некой безличности — лирическая тема главного героя (если таковая наличествует) должна раствориться в художественной ткани произведения. Но авторы сценария, словно не ощущая всего этого, сохраняют закадровый текст Анны Касьяновой, которая доверительно-интимным голосом Татьяны Дорониной, с придыханием ведет рассказ от первого лица. Драматургия фильма лишена даже временно́го масштаба повести, который мог бы хоть в какой-то степени определить масштаб картины. Всего несколько минут экранного времени посвящено тому, как Анна Касьянова из горничной превращается в сознательного бойца революции, получающего опасное и ответственное задание. Хотя в повести Зощенко этому, быть может, наиболее интересному для писателя процессу становления характера уделено восемнадцать из тридцати двух главок.

Впрочем, режиссер, судя по всему, твердо решил, что вполне достаточно в эти короткие

минуты максимально часто изменять внешний облик героини. Ну, а уж зрители, не менее образованные, чем режиссер, должны понять — это не платья и прически меняются, а героиня становится настоящим революционером.

И действительно: в белой наколке и накрахмаленном фартуке горничной — какой может быть революционер? А вот если героиня только надела наряд фабричной работницы, повязавшись ситцевым платочком, а потом полушубок и валенки — как крестьянка, а потом — шинель с буденовкой, а потом кожанку и снова шинель,— то тут каждый скажет: «революционер». А потом, после кожанки, можно уже во что угодно переодеваться, даже три раза в одной сцене рядиться в барские платья и со знанием дела рассуждать о шелковом белье. Зритель сидит и смекает: не просто так примеряет героиня туалеты, наверное, в разведку идти собирается, ведь если перелом в сознании произошел — просто так всякое белогвардейское тряпье на себя надевать не станет... И зритель, как всегда, прав.

Все внимание почитателей кинематографии авторы картины решили сконцентрировать на самом интересном и наиболее зрелищном, с их точки зрения, эпизоде в судьбе Касьяновой — ее далеком рейде в захваченный белыми Крым, куда разведчицу отправили для спасения товарищей, попавших в тюрьму, и для установления контактов с большевистским подпольем. Случай этот, завершающий «Возмездие», при блистательно-авантюрной фабуле (она включает и эффектное преображение

«На ясный огонь». Касьянова — Т. Доронина, руководитель подполья — А. Лазарев

Касьяновой в «любовницу» белого офицера, в «поисках» которого разведчица переходит линию фронта, и вынужденный брак Анны с прапорщиком, беспробудным пьяницей Василием Матвеевичем Комаровым, взявшим ее на поруки из контрразведки, что позволило ей в конечном счете выполнить задание, и многое другое),— внутренне новеллистичен, анекдотичен даже, его серьезно-героическое звучание в повести определяется особенностями манеры Зощенко, строгой сдержанностью, суховатой скупостью слова. Писатель избегает юмористических интонаций даже там, где рассказывает о комическом. Он демонстрирует результат формирования характера в революции как некий заключительный аккорд. Поэтому ни «героическая» музыка, ни кукольно писанные декорации и виньетки художника, ни плакатные мизансцены, в которые организованы «красные командиры» и «красные бойцы» в романтически прекрасных шинелях из зеленого сукна с алыми нашивками, ни укрупняющие персонажей ракурсы оператора, и уж, конечно, ни кафешантанный изыск,— не могут превратить фильм в героический.

Ведь подобный жанр не определяется набором приемов.

Вполне естественно поэтому, что фильм «На ясный огонь», не собранный в органичное целое единым художественным мироощущением его создателей, распадается на отдельные составляющие: эпизоды, приемы, реплики. Причем почти на каждой из них лежит удручающая печать вторичности: они хороши и дурны в зависимости от оригинала и степени его осмысления. Впрочем, несмотря на эстетическую чересполосицу, которая напоминает своего рода антологию современного героико-комедийного кинематографа, наиболее ощутимы в фильме две, как правило, не смыкающиеся друг с другом стилевые стихии: лирико-мелодраматическая (она как бы замещает героико-романтическую) и водевильно-фарсовая (представляющая суррогат гротесковой). Первую олицетворяет Татьяна Доронина — Касьянова, ей помогают в этом В. Химич, который играет влюбленного в нее сотрудника губкома, и В. Самойлов, исполняющий роль красного командира, а также А. Лазарев — руководитель ялтинского большевистского подполья, подвизающийся в качестве куплетиста в местном кафешантане. Вторую призваны создавать Ролан Быков (белый генерал), Евгений Евстигнеев (полковник Пирамидонов) и Лев Дуров (прапорщик Комаров), а также прочие офицеры, помещики и буржуа, спасающиеся бегством за границу. Впрочем, тема конца белой армии более чем скромно разработана в сценарии. Авторы не усмотрели в ней никаких особенно интересных творческих перспектив и старались извлечь из нее только как можно больше непритязательного веселья.

Быков и Евстигнеев, не сопротивляясь, приняли условия игры. А точнее, без всяких колебаний пустились в игру, где никаких творческих условий и не было. Нужны были два актера — любимца публики, и вот, прекрасные профессионалы, они извлекли из своих творческих арсеналов те, много раз апробированные приемы, приспособления и краски, на которые и рассчитывал режиссер. Так Ролан Быков появляется в огромной пушистой генеральской папахе, высота которой, естественно, контрастирует с его ростом (здесь авторы надеются на улыбку), по-бармалейски суетливо озираясь и морщась, снимает пушистый головной убор, обнажая довольно большую лысину (здесь, судя по всему, должен раздаться смех). И пошло и поехало...

Я не буду занимать внимание читателя описанием тех известных комических эффектов, которыми владеют эти замечательные актеры. Позволю себе лишь выразить сожаление по тому поводу, что Евстигнеев, например, никак не оценил драматического признания начальника контрразведки Пирамидонова, которое вырвалось у полковника во время последнего допроса Касьяновой: «Боже мой! Если бы пять лет назад кто-нибудь посмел сказать, что я ударю женщину, я бы застрелил такого негодяя...» Ведь короткая фраза эта при элементарно внимательном к ней отношении, на мой взгляд, помогла бы актеру сыграть

нечто большее, чем условно водевильный характер. А Быков не оценил трагикомических возможностей сочиненного специально для него «падения на трапе» последнего белого корабля, покидающего Крым, и извлек лишь те куцые комические эффекты, которые почему-то привлекали тут сценаристов и постановщика.

В том, что определенное смысловое углубление комедийной линии не повредило бы фильму, убеждает образ Василия Матвеевича Комарова, который создает Л. Дуров. В этом плюгавеньком, «занюханном кокаином» прапорщике, сыне сельского дьячка, в белой горячке повесившегося у себя в церкви, сконцентрирована вся пагубная бессмысленность белого движения, которая толкает на низость, подлость, откровенный разбой. И не оставляет никаких иллюзий, никаких надежд. Васенька, награбивший миллионы, обладающий большой властью в армии Врангеля,— жалок, ничтожен, опустошен. Ему дозарезу нужна опора на этом свете, «сильная женщина», которая удержит его от самоубийства, не даст «занюхаться» до смерти. Дуров играет резко и смело, гротескно соединяя несоединимое: элементарную, обнаженную человеческую тоску, жгучую потребность в человеческом участии, неожиданную стыдливость даже, начисто изуродованные чудовищным

«На ясный огонь». Комаров — Л. Дуров, Касьянова — Т. Доронина

похабством той агонизирующей действительности, в которой Васенька-делец чувствует себя, как рыба в воде. Внутренняя сумятица его героя вдруг вырывается из одеревенелого, оцепенелого тела прапорщика какой-то конвульсивной судорогой рук и головы, наркоманической лихоманкой, уныло-чертовским блеском глаз. Но это лишь последние признаки жизни, поддерживаемые при помощи кокаина и спиртного...

При этом Дуров ведет свою роль вполне корректно, отчетливо понимая, что его герой — лишь одна из фигур того комедийного фона, на котором должен раскрыться лирический характер Анны Касьяновой. Этот образ — в центре картины, ему здесь подчинено все: построение мизансцен, музыкальное сопровождение, цвет и т. д. и т. п. Почувствовав, что в выбранной части повести нет внутреннего развития женского характера, а также ощущая определенную психологическую «закрытость» героини, скупость ее выражения вовне, авторы картины специально дописывают многочисленные диалоги и сцены, призванные «утеплить» и «раскрыть» личность Касьяновой. Тем не менее, мы видим перед собой чаще всего лишь глуповато-чувственную женщину, для которой революционные события — романтическая оболочка любовной игры и томления. Конечно, я всегда догадывался: идеальным местом для передачи необходимых большевистскому подполью документов во время гражданской войны было кабаре (к этому нас уже приучили «Опасные гастроли» и иже с ними). При этом совершенно естественно, что лучше всего спрятать их в женскую шляпу, которую можно заполучить, если руководитель подполья станцует с ее обладательницей некий замысловатый танец на глазах у господ офицеров. Желательно, чтобы он сделал это с блеском уездного соблазнителя и повадками актера без ангажемента, невесть откуда взявшимися у А. Лазарева (я не рискую задавать вопрос: откуда они могли появиться у героя, которого он должен сыграть?). Однако я и предполагать не смел, что объясняться в любви лучше всего при переходе через линию фронта или, на худой конец, при ознакомлении с планом ответственной боевой операции. Вероятно, понимая, что всерьез «утеплить» характер Касьяновой этими эффектными эпизодами не удастся, режиссер включает в ткань картины прекрасные песни Булата Окуджавы, которые безжалостно разрушают выбранную сценаристами и постановщиком кинематографическую эстетику. Ведь песни Окуджавы окончательно изолировали женский характер, написанный в сценарии, от всех прочих героев картины, подчеркнули его лирическую исключительность.

Даже актер В. Химич, играющий влюбленного сотрудника губкома (персонаж этот заменяет в фильме сразу двух мужей, которых Анна Касьянова имела в повести), не получил права и возможности хоть как-то скрасить ее эстетическое одиночество. Его героя воспринимаешь лишь как знак, как заявку не написанного и не сыгранного характера.

Именно поэтому Татьяне Дорониной трудно играть предложенную ей роль. Хотя было бы неверно думать, что актриса взялась за нее нехотя или вопреки своей воле. Напротив, судя по коротким газетным информациям, по выступлению в «Кинопанораме», Доронина с видимым удовольствием начала работать над образом, который ей давно хотелось сыграть. Да и сценарий явно создавался в расчете на ее творческую индивидуальность, а в процессе же съемок Доронина получила ту художественную всевластность, которая «вместна» актеру большого дарования, если он играет главную роль в фильме с беспомощной режиссурой. Как ни печально, но как раз такое стечение обстоятельств и создало те многочисленные трудности, которые актриса не смогла преодолеть. Она должна демонстрировать совершенно статичный характер в разнообразных ситуациях, к тому же решенных подчас в такой стилевой манере, которая совершенно чужда ее дарованию. Актриса не владеет искусством стилизации; для нее, воспитанной в иной художественной вере, стилизованный лубочный мир просто не существует. Он воспринимается ею лишь как

непритязательный и веселый маскарад, на котором можно часто рядиться в новые одежды. Оттого-то столь сложны взаимоотношения Дорониной — Касьяновой с комедийной стихией фильма, столь непримиримо их противодействие. Актриса пытается создать безусловный характер в откровенно условной атмосфере картины — и попытки эти, не найдя опоры ни в сценарии, ни в режиссерском решении, терпят досадную неудачу: на протяжении полутора часов мы видим талантливую актрису во множестве «предлагаемых обстоятельств» и с горечью убеждаемся, что она так и не сумела создать цельный характер. Впрочем, режиссер с помощью художника по костюмам пытался максимально разнообразить каждое новое появление Анны Касьяновой на экране: для роли простой женщины, участницы гражданской войны, потребовалось более двенадцати (на этой цифре я сбился со счета) элегантных туалетов. И Доронина всякий раз носит их с бесспорным изяществом, напоминая о том или ином сыгранном ею прежде характере.

Конечно, актрисе хочется не утратить привычного для нее облика, а потому в самых последних кадрах картины она создает образ, мало соотносящийся со всеми предшествующими событиями, но бесспорно очаровательный: в черном строгом платье, украшенном ниткой жемчуга, перед нами предстает прелестная скромница, и зритель вспоминает... «Еще раз про любовь...».

Творчество — всегда «езда в незнаемое». Повторение открытого ранее — привилегия учителя, но не художника. В самом замысле создателей фильма «На ясный огонь» была заложена та вторичность, которая и в случае его удачного осуществления не принесла бы авторам лавров первооткрывателей.

Впрочем, о каких открытиях можно в этом случае говорить, если уровень, на котором приходится вести разговор о фильме, это требование того э л е м е н т а р н о г о художественного вкуса, которым так вопиюще оказались обделены и авторы и (в большинстве своем) исполнители картины.

Э. Лындина

Призвание

«Возвращение Игоря Винокурова»
Автор сценария Б. Костин. Режиссер Т. Семенов. Операторы А. Минаев, В. Никонов. ЦСДФ, 1974.

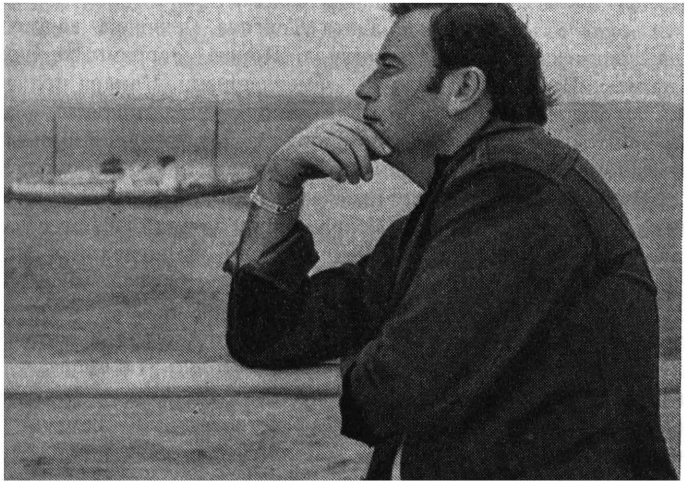
Название этой картины довольно точно определяет ее сюжет — «Возвращение Игоря Винокурова».

Но, может быть, уместнее было бы здесь более короткое и точное — «Возвращение»... Не только потому, что в фильм органично вплетаются еще две судьбы, вторящие судьбе главного героя. Но, главное, потому, что и этими тремя, значительными и серьезными, историями человеческих судеб фильм, поставленный режиссером Тенгизом Семеновым по сценарию журналиста Бориса Костина, не замыкается. Лента оказывается много шире и объемнее. Она о том, как много может человек, как много можем все мы...

...Поначалу короткая, пунктиром намеченная биография Игоря Винокурова, та, что отделена от его нынешней жизни трагической ночью, авиационной катастрофой, ампутацией обеих ног. До той ночи у него, моряка рыболовного флота, все было, как у всех: учеба, работа, дальние рейсы, гул корабельных механизмов, казавшийся Винокурову самой прекрасной музыкой на свете. Эта предыстория нужна авторам не в качестве элементарных анкетных данных. Задача иная: безмятежность т о й жизни героя остро контрастирует с его н а с т о я щ и м, определяя те душевные резервы, которые впоследствии и стали основой его «возвращения».

Эта мысль — точка отсчета в повести о «второй жизни» Винокурова, в истории профессора Бухтиарова, оперировавшего Игоря, и в рассказе о третьем герое картины, моряке Валерии Сараеве, которого постигла та же участь, что и Игоря Винокурова. Так одна судьба по-своему продолжает другую, та — третью, укрупняя изначальный замысел.

Хирург Олег Александрович Бухтиаров



«Возвращение Игоря Винокурова»

лишился ноги во время войны. А бывают дни, когда он не отходит от операционного стола по двенадцать часов в сутки. Винокуров и Сараев — из числа возвращенных им к жизни.

Авторы отказываются от ретроспекций, от каких бы то ни было воспоминаний Бухтиарова, от конкретных ссылок на его опыт, на то, что ему довелось пройти и пережить. Для них он — личность абсолютно состоявшаяся в самом высоком смысле этого слова; личность, доказавшая свою способность к преодолению, к возвращению в трудный, требующий предельной отдачи сил мир.

Бухтиаров снят во время встречи с Винокуровым (он сам пригласил его в свою клинику и сделал ему двадцать третью по счету, завершающую операцию). Винокуров в этом эпизоде — молчаливый свидетель беседы профессора с Валерием Сараевым. Бухтиаров занят делом, прописные истины и банальные примеры чужды его натуре. Он тренирует в ходьбе на протезах Валерия Сараева. Авторам в данном случае легко было бы уйти в крайность: то ли снять Бухтиарова суровым аскетом, требующим такого же аскетизма от своих пациентов, то ли трогательно сентиментальным врачевателем их духовных и физических травм. Но для них важен живой, реальный человек со своим, видимо, непростым характером, своим неповторимо личностным отношением к людям, требовательным и доброжелательным, с активным стремлением помочь им. Бухтиаров — человек жестокой реальности, но не жестокий. «Дисциплинируйте вашу ходьбу... Строже, строже...» — это говорит он мучительно вышагивающему по кабинету Сараеву. Говорит просто, ничего не акцентируя. А затем ссылка на знаменитую во всем мире походку Юла Бриннера, на его умение «прислушиваться к походке». Он напоминает об этой прославленной походке человеку, потерявшему ноги, но напоминает очень спокойно, просто потому, что ему нужен конкретный, точный пример. И потому, что он по собственному опыту знает, как важны в такие минуты доброе спокойствие и убежденность в возможностях другого.

Все это как бы подкреплено молчаливой улыбкой Винокурова, уже прошедшего через подобный же этап в своем «возвращении» к труду.

Бухтиаров и Сараев — два полюса в истории самого Игоря, поэтому картина, обращаясь подробнее всего к его судьбе, как бы

разворачивается вовнутрь, добиваясь полифонии психологического рисунка.

Есть в фильме небольшой эпизод одного из первых проходов Винокурова по палубе. Мучительно смотреть на его неуверенную, спотыкающуюся походку. Кажется, сам испытываешь ту боль, которой переполнен Винокуров в эти минуты. Снято беспощадно... Но в этой беспощадности прежде всего звучит уважение к герою, его стойкости. И дело не просто в том, что вот встал он на ноги, начал ходить, даже научился танцевать на протезах. Суть в том, что Винокуров вернулся к тому главному, без чего и вне чего не мог полноценно существовать,— к своему морю, к своему кораблю, к своему однажды и навсегда избранному делу. Все это важно для Винокурова отнюдь не абстрактно.

Ему будут предлагать другие профессии, но все они для Винокурова — «не то». Легкие, «курортные», как он о них скажет. Ему, Игорю Винокурову, нужно море, тот самый гул корабельных механизмов, который для него прекраснее музыки, ему нужно ощущать могучее, динамичное тело корабля. Только ради этого он и встал на ноги, ради этого в е р н у л с я, в этом черпал силы для победы над своей немощью.

Очерк о судьбе Игоря Винокурова впервые появился на страницах «Комсомольской правды», и не случайно именно этот очерк привлек внимание режиссера Тенгиза Семенова, предложившего автору статьи, Борису Костину, создать фильм об Игоре Винокурове. Режиссер почувствовал в рассказе о Винокурове тему, к которой уже обращался в прежних своих работах.

Может быть, оттого, что режиссер-документалист более свободен в выборе материала, чем режиссер игрового кино, нетрудно заметить точно очерченный круг интересов Т. Семенова, заявленный им уже в первой его картине «На высоте». Ей уже были присущи четкая авторская направленность и определенность стилистики, что не всегда встречается на стадии режиссерских дебютов. Присущи были этому фильму и серьезный интерес к проблемам нравственным, пристальное внимание к психологии, взаимоотношениям героев.

Первая лента Тенгиза Семенова задумчива и нетороплива. Порою ее ритмы кажутся даже излишне замедленными. Камера подробно фиксирует будничное, неприкрашенное течение жизни бригады монтажников-высотников, поднимающей вышки новой радиорелейной линии передач. Проходы по осеннему саду, купанье в реке, стирка, приготовление обеда, плавный полет бабочки, танцевальная площадка — все это обстоятельно, неспешно запечатлено на экране как необходимые приметы повседневности. Нетороплив, раздумчив и голос бригадира Анатолия Пахомова, рассказывающего о буднях бригады.

Такая манера повествования не изменяется и в центральных эпизодах, связанных непосредственно с работой монтажников: то же внимание к подробностям, та же негромкая интонация.

Однако причина этого не в склонности режиссера к быту и точной его фиксации. Запечатленные факты выстраиваются им в определенной последовательности, которую замечаешь не сразу, так как она скрыта внешней безыскусностью и плавностью ритмов. Режиссер стремится ко всей полноте правды, к которой идет сквозь все запечатленные им подробности, к стержню, объединившему его героев, определившему их образ жизни, образ мышления, их цель. Для этого, просто и естественно, он поначалу стремится ввести зрителя в атмосферу их каждодневного существования, проанализировав, отчего выбран ими этот, а не какой-то иной путь, где, в чем черпают они силы для своей нелегкой, опасной работы. Таким образом, быт становится для авторов не фоном, хотя порою и кажется, что ему отведено слишком много места в ткани ленты. Патетика берет свое начало в прозаической интонации, в искренности и задушевности тона; поэтому зритель без напряжения, доверчиво воспринимает и такие высокие слова бригадира Пахомова: «Не могу не летать», сказанные им о своей профессии высотника. К этому моменту зритель уже понял, что Пахомов и его ребята просто не умеют жить по-другому, а фраза, произнесенная

самим Пахомовым, становится завершающей точкой в развитии ключевой мысли картины.

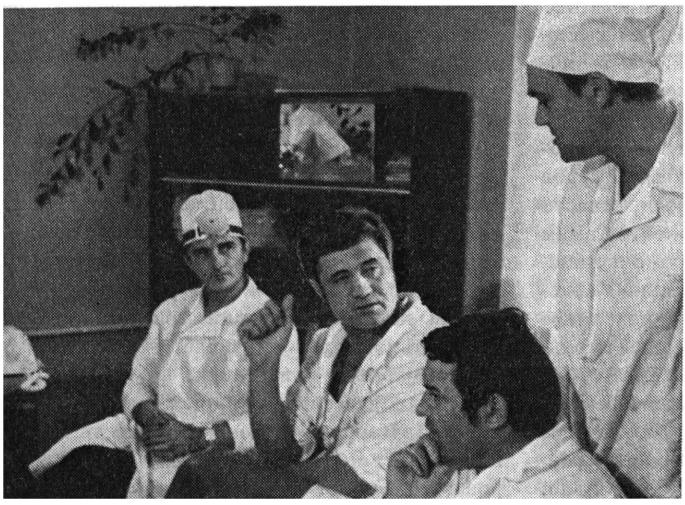
Смысл жизни героев этого фильма — в любимой работе, в полноте самоотдачи; так рождается полет души, тот особый, внутренний полет, который и о т к р ы в а е т нам бригаду Пахомова.

В чистом поле высится подъемный кран. Ярус за ярусом подымается очередная вышка радиорелейной линии передач, едва ли не прокалывая небо. В эти минуты Пахомов и говорит о своей бригаде, о людях, занятых очень трудным делом, неразрывно связанных, при том, что каждый из них — особенный, непохожий на остальных. Связь их не во внешней, формальной принадлежности к одному коллективу. Она — в общности, в едином призвании.

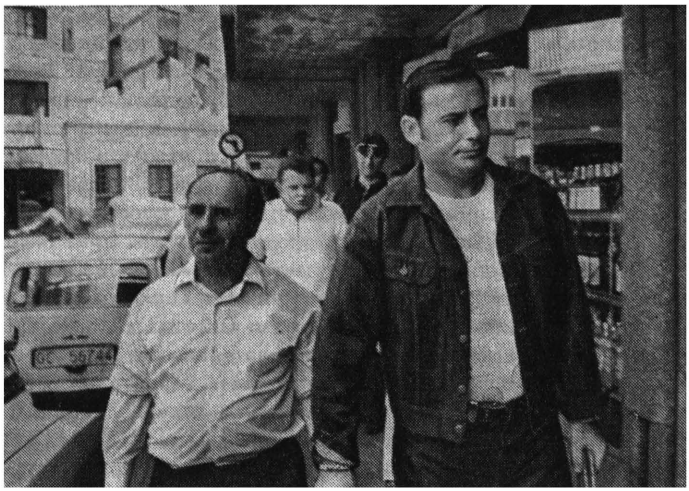
Так Тенгиз Семенов впервые заговорил со зрителем о нравственной проблеме, волнующей его и в новой картине,— о том, что есть высшее жизненное назначение человека.

Это понятие не обужено в фильме «На высоте» рамками приверженности человека к избранной им профессии; как ни существенна она для них, в ней все-таки лишь одна из граней их человеческого призвания. Для них оно в том, чтобы суметь однажды выбрать не только дело, но и все то, что дорого для тебя, и потом безраздельно принадлежать избранному, не изменяя себе, не отступая ни на шаг от того, что стало смыслом твоей жизни. Такие выводы могут показаться несколько категоричными, особенно в сравнении с мягкостью и лиризмом режиссерского языка в картине «На высоте». Но и там и в «Возвращении Игоря Винокурова» эти мысли прозвучали наступательно, заостренно. Острая, драматическая ситуация заставила Семенова во второй картине искать иные принципы монтажа, иной подход к героям. Он отказался от хронологической последовательности, от подробного всматривания в быт, характерного для его первой ленты. Факты теперь сопряжены во внутренних сплетениях, сопоставлениях, безмолвных перекличках. Но основной прием здесь тот же, что и в режиссерском дебюте: явление исследуется с разных сторон, пока не прокладывается путь к его сути, сердцевине.

Авторы уже изначально отказываются от того, что могло бы стать и часто становится основным содержанием картин на тему, подобную «Возвращению Игоря Винокурова»: от прямого изложения самого факта «возвращения». Ведь в таких картинах (их было немало на экранах) за кадром остается история возвра-



«Возвращение Игоря Винокурова»



«Возвращение Игоря Винокурова»

щения в строй именно этого человека, индивидуальное в нем и в его подвиге. В поле зрения — только итог, результат, венчающий дело.

В фильме Тенгиза Семенова морские пейзажи, силуэт уходящего к горизонту корабля, предзакатное солнце, медленно исчезающее в волнах, нужны режиссеру отнюдь не ради красивых, лирических перебивок. Море — единственная дорога для Игоря Винокурова. За эту дорогу он боролся, и ему еще предстоит бороться за нее всю свою жизнь. Эта же мысль раскрывается и в судьбе Валерия Сараева, повторяющего путь Игоря, еще далекий от завершения. Мысленно возвращаясь к эпизоду встречи Сараева с профессором Бухтиаровым, вспоминаешь, как слушает Винокуров их беседу. Это ведь вехи и его дороги, отчасти уже пройденной им, преодоленной. Самим своим присутствием на беседе врача с пациентом Игорь как бы убеждает не только Сараева, но и себя, что человеку под силу такое преодоление. Через Сараева не только характер Винокурова становится явственнее, но и мысль о том, что тот запас сил, который присущ каждому и который надо открыть в себе в такие минуты, мысль, заложенная в картине, начинает звучать особенно убедительно.

Судьба Сараева оборачивает к нам фильм еще одним, на мой взгляд, очень существенным аспектом, приближающим рассказ о нем к зрителю. Если Бухтиаров и Винокуров раскрываются как люди оптимального мужества, то Сараев еще не знает, на что он способен и как много сможет. Отсюда его сомнения, возможно, некоторая растерянность (все это не скрыто, не скамуфлировано). Сценарист и режиссер не втискивают героя в отработанные схемы, по которым все для героя решается несколькими усилиями и ссылками на известные примеры. Враждебные риторике и ложному пафосу, они бережны к каждому моменту развития своих героев. Потому же операторы А. Минаев и В. Никонов, работающие в том же ключе, что и сценарист с режиссером, отказываются от ракурсных изысков во имя максимального приближения к внутренней жизни людей, их душевным движениям.

Процесс познания жизни раскрывается авторами как процесс драматический, и такая честность, прямота не может не сделать зрителя не только свидетелем, но и в какой-то степени соучастником происходящего на экране. Интимность и доверительность интонационного строя «Возвращения Игоря Винокурова» позволяют извлечь правду и поэзию из

всего того трудного духовного опыта, который несет в себе картина.

...По ходу рассказа незаметно, но неуклонно раздвигаются границы личной судьбы тех, о ком рассказывает фильм, приобретающий таким образом общественный, гражданский интерес. Прочность контактов между героями и контакта авторов со зрителем вырастает в чувство братского единства — мотив, характерный и для других работ Т. Семенова.

Снимая фильм «Летчики», Т. Семенов монтировал эпизоды, связанные с сегодняшним днем, с фотографиями военных лет, своего рода «стоп-кадрами». Рассказ о летчиках, своих ровесниках, «выбравших дорогу в небо», он строил как перекличку поколений, идеалы которых едины. Голоса современников и голоса из прошлого, зазвучавшие из писем и дневников военных лет, эти подлинные и точные документы разных времен, роднятся, сливаются в фильме «Летчики» в единое русло.

Здесь, как и в «Возвращении Игоря Винокурова», режиссеру важна эстафета, цепная реакция в передаче силы духа, веры, способности человека жить во имя самого главного.

От человека — к человеку... Так решен и финал «Возвращения Игоря Винокурова», когда слово передается Валерию Сараеву, проходящему медицинскую комиссию, которая вернет ему право на море. «Буду проходить, пока не пройду...» — говорит Сараев. Наверно, подобные слова говорили себе в сходной ситуации и Бухтиаров и Винокуров.

В своей новой картине режиссер преодолевает композиционную вялость, излишнее увлечение деталями, присущее прежним его лентам. Но и в новой его работе есть эпизоды, которые теряют внутреннюю сцепленность; так получается тогда, когда авторы изменяют строгой безыскусности повествования во имя дидактики и прямолинейных сравнений. Пример: вернувшийся на корабль Игорь в одном из зарубежных портов встречает моряка, как и он, потерявшего ноги и не вернувшегося в море. Эта встреча подлинная, она не изобретена авторами, и могла бы стать еще одним интересным звеном в цепи развития авторской мысли. Ведь новый знакомец сломался как раз там, где Винокуров победил. Отчего так случилось? Что заставило того человека сдаться, склонить голову перед ударами судьбы, отказаться от себя? Винокуров произносит фразу, в общем-то верную: «Живи, как хочешь...» Но как пуста и бессодержательна эта фраза в контексте фильма. Зритель ведь непременно хочет понять, что случилось на самом деле с этим человеком? Покинули ли его люди, и обезоруженный их равнодушием, он не устоял, сдался? Или беда была в нем самом? Но фраза, произнесенная Винокуровым, только отмахивается от проблемы. Не подкрепленная ни изобразительным рядом, ни диалогом, она пуста и равнодушна. Не выстраивается поэтому и та антитеза его, Винокурова, судьбе, на которую хотел вывести нас режиссер. Внутренние нити действия здесь рвутся, а потенциально интересная встреча оказывается дидактическим балластом. Тем более что вслед за этим эпизодом идет рассказ Игоря о телеграмме Сараева. Контраст тут настолько обнажен, подчеркнут, форсирован, что становится поверхностным, сбивает важный и серьезный разговор, шедший в фильме, на путь схематических противопоставлений.

Режиссер гораздо сильнее, когда снимает прощание Валерия Сараева с семьей перед выходом в море. Мягкую, спокойную атмосферу этого эпизода взрывают неожиданные рыдания девочки, дочки Сараева. В этом взрыве ощущение пережитого не только самим Сараевым, но и его близкими. Шквал детских слез — в предчувствии разлуки и от остро осознанного избавления от страшного прошлого.

«Тогда человек станет лучше, когда вы покажете ему, каков он есть»,— писал Чехов. Авторы «Возвращения Игоря Винокурова» убеждены в безграничных духовных силах людей. Их фильм помогает заглянуть в глубь сложной человеческой натуры, а заглянув, поверить в прекрасную способность людей к духовному возрождению, к победе над собой, к умению подниматься над несчастьем. Так картина по-своему выполняет высшее предназначение искусства, помогая человеку по-новому увидеть себя, свои возможности, чтобы стать лучше.

Ан. Вартанов

Секрет успеха

«Ну, погоди!»
Авторы сценария А. Курляндский, А. Хайт. Режиссер В. Котеночкин. Художник-постановщик С. Русаков. Звукооператор Г. Мартынюк. Роли озвучивали: Волк — А. Папанов, Заяц — К. Румянова. Вып. № 1—8. «Союзмультфильм», 1969—1974.

Пока в среде теоретиков и практиков мультипликационного кино шли споры о том, имеет ли право на существование мультипликация для взрослых и в чем ее отличие, пока было — не без труда — доказано, что «детская» и «взрослая» мультипликация имеет каждая не только свою аудиторию, но и свои собственные законы построения образа,— появился фильм, который обрел ни с чем не сравнимую популярность у зрителя всех возрастов. Успех фильма был таков, что необходимо было снять продолжение,— еще один фильм. Затем — еще и еще. И вот уже около пяти лет нет в нашем мультипликационном кино более популярной ленты, чем «Ну, погоди!». Сделано восемь выпусков-серий и делается девятый. Всякая попытка авторов остановиться (ведь каждой работе когда-то должен прийти конец?!) встречает бурное противодействие зрителей, которые требуют вновь и вновь ее продолжения.

Феномен «Ну, погоди!» — иначе его и не назовешь — заслуживает серьезного и всестороннего анализа. Но пока что, как это нередко бывает с популярнейшими явлениями в искусстве, об этом фильме нет сколько-нибудь развернутых суждений. Впрочем, судить о нем не так-то просто. Дело в том, что характер успеха фильма таков, что анализировать его, пожалуй, дело не только критика-искусствоведа, но и социолога искусства. Фильм ставит перед соблазном: забыть профессию критика и сказать о нем, как принято выражаться, «с позиций рядового зрителя».

Первое впечатление от фильма было достаточно ясным и, в той же степени, ошибочным: казалось, что кинематографический анализ произведения не способен ничего в нем открыть: настолько простота, а подчас даже тривиальность кинематографической формы не соответствовали шумному успеху фильма. Но при более внимательном анализе стало очевидно, что, прежде чем говорить о природе успеха «Ну, погоди!», следует всерьез разобраться в конкретных художественных качествах серии.

Сначала о предтечах. В советской (да и в мировой, конечно) мультипликации есть немало примеров произведений, которые, как и «Ну, погоди!», целиком построены на соперничестве в хитрости и ловкости, на выдумках и веселых трюках, при которых одна сторона пытается одолеть другую с помощью коварства, а другая, защищаясь, разгадывает каждую из ловушек и, в конце концов, одерживает верх. Экскурс в историю нашей и зарубежной мультипликации был бы поэтому слишком уж громоздким для журнальной статьи, и я остановлюсь здесь только на двух недавних примерах, которые имеют прямое, непосредственное отношение к серии фильмов о волке и зайчишке.

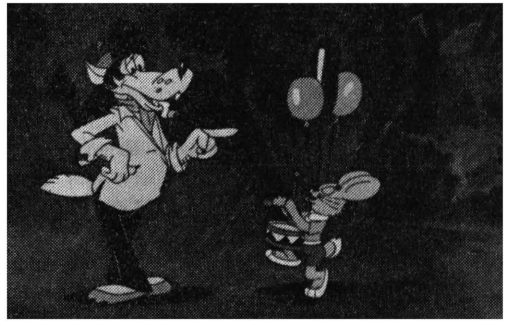
Первый из них — картины известных режиссеров-мультипликаторов Пащенко и Дежкина, посвященные соперничеству игрушечных человечков из детского универмага. Игрушки из двух разных секций магазина — секции деревянных и мягких игрушек — затевали друг с другом спортивные состязания. Менялись виды спорта — сперва это был футбол, затем хоккей, потом водное поло — не менялась лишь суть происходящего на экране. Команда деревянных игрушек, стремившаяся любыми средствами выиграть матч у своих соперников, прибегала ко всяческим уловкам: нарушала правила состязаний, грубила, жульничала. А команда секции мягких игрушек, попадая даже в трудные условия, никогда не отступала от правил честной спортивной борьбы, и всякий раз — правда, с невероятным трудом — находила выход из создавшегося положения и, в итоге, побеждала.

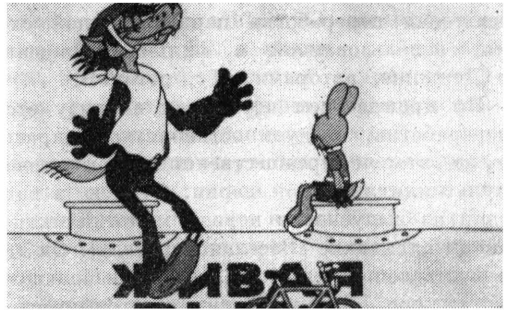
Картины Пащенко и Дежкина явились своеобразным прологом к «Ну, погоди!». И потому, что в них разрабатывалась и нашла

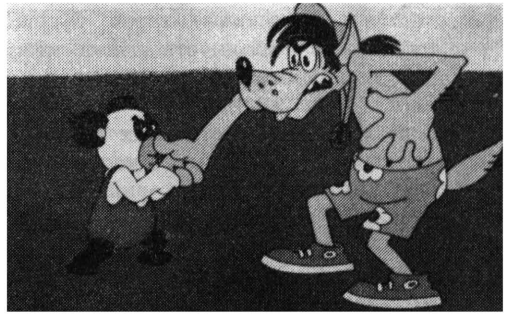
отклик у зрителя сюжетная схема постоянного соперничества с множеством остроумных трюков. И из-за положенной в основу темпоритмической системы развития действия. И — последнее по порядку, но, как говорится, не по значению — в этих картинах в качестве мультипликатора работал и прошел превосходную кинематографическую школу Вячеслав Котеночкин, автор будущей серии «Ну, погоди!».

Сегодня, оценивая успех «Ну, погоди!», невольно думаешь о том, почему серия Пащенко и Дежкина не имела такой же завидной судьбы. В поисках объяснения можно, конечно, обращаться опять-таки к социологическим критериям, в частности, к тому, что «Ну, погоди!» относится к последнему, если можно так выразиться, телевизионному этапу бытования нашей мультипликации. Каждый из выпусков фильма В. Котеночкина был неоднократно показан многомиллионной аудитории на голубых экранах. Причем, показан не с опозданием на несколько лет, как это бывало прежде с большинством мультфильмов, а вскоре после выхода их на экраны. О значении телевизионной судьбы «Ну, погоди!» мы еще будем говорить ниже, здесь же хочется отметить, что ограниченность успеха фильмов Пащенко и Дежкина была связана отнюдь не с тем, что большинство их (и, надо заметить, лучшая часть) было снято в ту пору, когда телевидение не проявляло особого интереса к мультипликации.

Беда была в том, что картины Пащенко и Дежкина обладали целым рядом художественных условностей, которые резко ограничивали круг зрителей, способных заинтересоваться ими. Первая из них — это материал, на котором строились картины. Их действие происходило в универмаге, где игрушки — в тот момент, когда не было людей — начинали свою собственную жизнь. Эта «игрушечная» жизнь была, конечно же, слишком уж строгой рамкой, в которую не входили — да и не могли войти — многие обстоятельства, интересные для широкого круга зрителей, в особенности взрослых. Волнующая детское воображение, самостоятельная, тайная от лю-







дей, жизнь игрушек в магазине (идея, которая и до этого не раз с успехом разрабатывалась в детских мультфильмах), ограничивала авторов, мешала их произведениям перейти за определенные возрастные рубежи.

Второе обстоятельство и последнее. Фильмы о спортивных состязаниях были построены на соперничестве команд. То, что одна из них была сформирована из игрушек деревянных, а другая из мягких, и что первая из них была воплощением зла и хитрости, а вторая — добра и благородства,— являлось чистейшей условностью. С тем же успехом команды (и секции магазина игрушек) могли поменяться ролями. Говоря иными словами, за этим соперничеством не стояли сколько-нибудь детерминированные характеры. Наши симпатии к одной из команд и, соответственно, антипатии к другой поддерживались лишь тем, что деревянные игрушки почему-то выглядели свирепо и даже уродливо, в то время как игрушки мягкие обладали слащавой приятностью облика.

Я перечислил столь подробно эти обстоятельства, чтобы яснее в дальнейшем стала серьезная переработка первоначальной схемы, использованной в фильмах Пащенко и Дежкина, авторами «Ну, погоди!».

Но прежде чем перейти к анализу этой переработки, следует остановиться вкратце и на втором предшественнике популярной мультипликационной серии. Я имею в виду один из выпусков в первом мультипликационном альманахе «Веселая карусель». Он так и назывался «Ну, погоди!»: в этом небольшом, в две-три минуты, кинематографическом сюжете, сделанном режиссером Сокольским, уже заявлены и главные герои будущей серии, и характер взаимоотношений между ними, и, в определенной степени, манера изложения.

Если же говорить об отличиях (хотя, конечно, очень трудно сравнивать коротенький, неразвернутый сюжет с многосерийной картиной), то в «Ну, погоди!» режиссера Сокольского была попытка найти не только драматургическую, но и изобразительную характерность персонажей. Волк в этом сюжете был трактован по-своему, он не напоминал (подобно волку В. Котеночкина) обычных, ставших уже назойливым стереотипом, мультипликационных волков. Персонажи Сокольского были изобразительно тоньше, в них сквозила попытка автора достигнуть индивидуальной изобразительной трактовки пластического материала.

Мне неоднократно приходилось, оценивая произведения мультипликационного кино, подчеркивать примат изобразительности в этом виде искусства. Я придерживался (да и придерживаюсь по сей день) взгляда, что режиссер мультипликации хорош настолько, насколько он талантлив как художник. Режиссеров-мультипликаторов, умеющих, подобно своим коллегам из игрового кино, грамотно «раскадровать» действие и сочинить мизансцены, я всегда считал (и считаю) делающими лишь малую и наиболее легкую часть дела. Признаюсь, что при первом сравнении небольшого сюжета из «Веселой карусели» и начальной серии режиссера В. Котеночкина мои симпатии были на стороне первого. Однако сегодня я вынужден признать, что был не прав, что будь вся серия сделана тем методом, который был предложен режиссером Сокольским, она бы не имела и малой части того успеха, который выпал на долю работы Котеночкина. В чем тут дело? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо проанализировать всесторонне — и со стороны драматургии, и со стороны режиссуры, изобразительного и музыкального решения — все восемь выпусков «Ну, погоди!» Котеночкина.

Авторы сценария и режиссер с самого начала заявили о своем стремлении вывести своих героев из условной среды мультипликационной сказки. Место действия выпусков-серий — всегда такое, которое знакомо подавляющему большинству зрителей — и взрослых и детей — по собственному, личному опыту. То это парк культуры и отдыха, то улицы большого города, то летний пляж. Все, что происходит в фильме, что разрабатывается в его трюковой схеме, знакомо зрителям, ибо схема эта очень проста по своему происхождению. Уже первый трюк в первой

же сцене первого выпуска обозначает постоянную, затем повторяющуюся бесчисленное количество раз драматическую коллизию: хищный и коварный волк стремится любыми способами поймать зайца, а тот всякий раз — то ли хитростью, то ли стечением обстоятельств — в самый последний момент оказывается спасенным. Поскольку здесь, в отличие от фильмов Пащенко и Дежкина, на карту поставлен не выигрыш, а сама жизнь, то и наше зрительское соучастие в происходящем становится гораздо более активным.

Ну, и, конечно же, в каждом из зрителей сидит жажда справедливости, инстинктивная поддержка слабого против сильного, невинного против направленной на него угрозы. Одним словом, думаю, не следует особенно доказывать, что четкость и однозначность как авторских, так и зрительских позиций в отношении героев создают с первой же сцены полнейшую ясность в драматургии, в местоположении персонажей в бесконечно развивающемся, неутихающем конфликте.

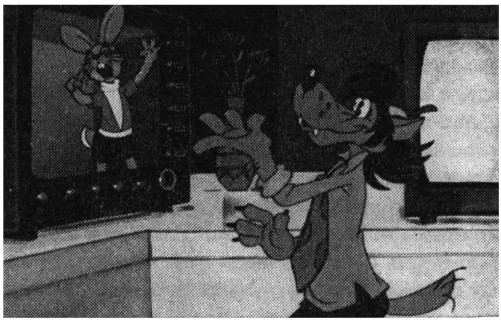
Очень скоро зритель начинает ощущать, что волк и заяц — не столько конкретные мультипликационные зверушки, сколько определенные маски-персонажи, наподобие басенных героев. Это придает всей истории обобщенно-аллегорический характер: зритель в ней начинает прежде всего читать ситуацию, а не привычное течение мультипликационного, условного конфликта. Волк в этих обстоятельствах очень легко идентифицируется с обобщенным образом хулигана, ну, а заяц, внешне выглядящий безоружной его жертвой, оказывается разновидностью лукавого народного фольклорного героя, который, уступая в силе, спасается за счет быстрого и хитрого ума.

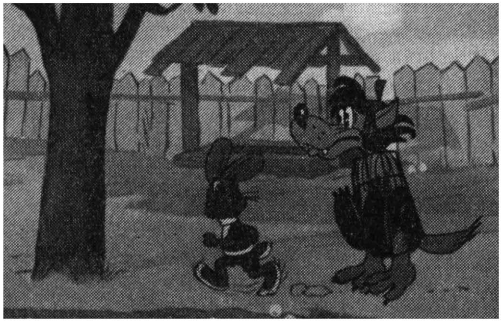
Итак, уже в драматургии фильма прихотливо сочетаются два начала: условное и реальное. Реальность обстоятельств и ситуаций, лежащих в основе конфликта, с одной стороны, и условность выражающих борющиеся силы персонажей-масок — с другой. Эта двойственность проводится от начала и до конца. Мало того, авторы нередко очень расчетливо ее обыгрывают. Они, например, заставляют нас в каждом фильме по многу раз с замиранием сердца следить за сложными, почти безвыходными ситуациями, в которые попадает заяц, и, вместе с тем, они нигде ни разу не лишают нас уверенности, что их герой сумеет выйти сухим из воды. Фактически, фильм «Ну, погоди!» — это бесконечная игра, в которой, сколько бы она ни длилась, благополучный итог предрешен. Однако, в отличие от историй с хэппи-эндом, легко разгадываемых зрителем и оттого лишенных всякой привлекательности, постоянная повторяемость драматических коллизий в «Ну, погоди!» лишь разжигает аппетит.

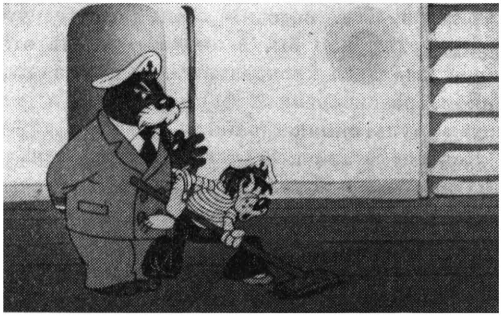
Причина этой жажды, конечно же, не только в интересе к самому противоборству силы и ума. Будь история соперничества рассказана без должной изобретательности и блеска, она бы очень скоро наскучила зрителю. Но драматургию картины спасают трюки. Они фактически определяют подавляющее количество сюжетных переходов, они же знаменуют завязку и развязку действия, в них, в большинстве случаев, заключен и юмор фильма — заразительный, искрометный. Роль трюков в «Ну, погоди!» столь велика, что, наверное, стоило бы, в анализе успеха этой серии, заняться кропотливым, кадрик за кадриком, рассмотрением формирования и развития мультипликационного трюка.

Конечно же, при отсутствии у нас специальных выдумщиков трюков — гэгменов — наивно было бы ожидать, что каждый трюк в «Ну, погоди!» будет неповторим. Внимательному зрителю открываются и повторы, и некоторые заимствования: то узнаешь ходы, использованные когда-то, еще в довоенную пору Диснеем, то распознаешь трюк, который был в фильмах Пащенко и Дежкина. Думаю, что все это можно простить авторам за их верность трюку, как таковому, за веру в возможности трюка, за способность по многу раз переосмысливать содержание примененного трюка.

Уже в первой серии «Ну, погоди!» авторы демонстрируют щедрое обыгрывание трюков, построенных на теме веревки. Сначала волк ее закидывает в качестве лассо на балкон, где







заяц мирно стрижет травку. Затем веревка, ставшая тросом водного лыжника, спасает зайца. «Выходы» из трюков построены по той же схеме: заяц перерезает лассо ножницами, а волк перестреливает трос из пистолета. Далее тема веревки повторяется еще дважды: когда волк решает с дерева заарканить лежащего внизу зайца и когда он пытается захватить зайца на старте водных лыж. И тут финалы трюков оказываются сходными: в обоих случаях веревка неожиданным образом затягивает в свои «объятия» волка.

Трюков в фильме множество. Иногда они просты, иногда очень сложны по выдумке и исполнению, но всегда — неожиданны. И еще: в трюках проявляется не только изобретательность авторов сценария. В лучших из них мы ощущаем, что называется, «руку» героев фильма. Трюки в значительной степени формируют и выражают «характеры» волка и зайца. Скажем, «сообразительность» туповатого волка ярко проявляется в его решении выкурить зайца, запершегося в будке телефона-автомата, с помощью табачного дыма. Волк берет в пасть сразу пачку сигарет, раскуривает их, чтобы было побольше дыма, но тут же, отравленный никотином, валится возле будки. Или хитрость наивного заячишки, который в магазине телевизоров забирается в один из них, и, подражая экрану, где в это время выступает какой-то заяц-певец, распевает популярную итальянскую песню «О, соло мио». Ее легко разгадывает волк, выключающий один за другим работающие телевизоры: естественно, что в приемнике, в котором находился наш герой, изображение не исчезает, и заяц, явно недооценивший своего противника, оказывается вынужденным спасать свою шкуру бегством.

В другом случае (выпуск 2) трюк оказывается замешанным на очень сложном психологическом движении, на заторможенной реакции, с которой мы встречаемся нередко в натуральных фильмах: хороший актер способен сыграть не понятую им сразу же опасность, которая затем, чуть позже, сменяется осознанием ее и, соответственно,— неподдельным страхом. Так и заяц: он разгуливает в парке

культуры, в комнате смеха и видит в зеркале смешную фигуру волка. Не поняв, что это — волк, он хохочет над ней и только несколькими мгновениями позже понимает, что за его спиной стоит смертельный враг.

Не следует, впрочем, думать, что все трюки в фильме столь изобретательны и свежи. Нередко авторы берут многократно использованные трюки, но всегда стремятся выполнить их легко и изящно. Так было в 3-м выпуске с погоней волка за «удравшим» от него мотоциклом и с бегством от настигающего его асфальтового катка. Бывает и так, что авторы берут широко известный трюк, но сознательно дают ему иное окончание. Так, как было в 7-м выпуске, где действие происходит на корабле, со знаменитым чаплинским трюком, когда герой долго, не замечая того, ходит возле открытого канализационного люка, но так и не падает в него. В «Ну, погоди!» герои тоже долго ходят на грани опасности, но, в конце концов, попадают в трюм корабля. Однако здесь желание авторов непременно по-новому использовать старый трюк влечет за собой серию новых трюков, уже менее изобретательных. Для того, чтобы помешать волку, оказавшемуся с глазу на глаз с зайцем, схватить свою жертву, авторы вводят довольно надуманный трюк с фонарем. Первая часть его, экспозиция, достаточно естественна: для того чтобы разглядеть зайца в темноте трюма, необходим фонарь. Но затем, когда волк, швырнув фонарь, пробивает днище судна и начинает хлестать вода, возникает ощущение, что трюк откровенно служит тут авторам для разрешения сюжетных трудностей: слишком уж очевидна его ненатуральность в фильме, где — что очень важно — трюки основаны обычно на каких-то вполне натуральных качествах предметов.

Подобное же возражение вызывает в том же выпуске и трюк с чемоданом, который преследует во время качки волка в его каюте. Когда чемодан сваливается на голову волку (начало трюка), мы верим этому и смеемся. Но когда он вдруг, будто ожив, вскакивает вновь на верхнюю полку, мы испытываем недоумение: ведь во всех восьми выпусках фильма неживые предметы никогда не вели себя как живые. Всякий раз их движения, подчас очень сложные и коварные — как, скажем, «бегство» мотоцикла или агрессия асфальтового катка,— имели за собой совершенно реальную жизненную мотивировку.

Но эти примеры — исключение. Так как обычно трюки во всех выпусках строятся весьма корректно по отношению к лежащему в их основе принципу, здесь нет той разностильности, которая нередко коробит даже в небольшом, одночастевом мультфильме. Тем заметнее те редкие отклонения, которые допускают авторы сценария «Ну, погоди!». Вот, например, в 6-м выпуске волк в погоне за зайцем прыгает с парашютом. Мы видим на экране то, что называется затяжным прыжком: и волк и заяц летят, не раскрывая парашюта. Затем заяц раскрывает его, а волк продолжает падать. Естественно — это знает каждый школьник,— что волк обгоняет зайца в воздухе. Каково же наше удивление, когда в следующем трюке, снова соединяющем героев фильма, волк оказывается над зайцем и попадает на купол его парашюта. Говоря иными словами, всякий, даже самый невероятный трюк в этом фильме не лишается своей реальной жизненной основы — и в этом состоит его прелесть.

Трюки в фильме, при всей изобретательности их авторов, не являются самоцелью, они продвигают действие вперед и, вместе с тем, обрисовывают характеры. Удача трюков означает, вместе с тем, и удачу иных важных компонентов драматургии. В частности, черты характера волка и зайца, сделавшие их всеобщими любимцами публики,— свирепая тупость, с одной стороны, и хитрая находчивость — с другой, порождены прежде всего трюками. Вне трюков определенность характеров и, тем более, эволюция их — ничтожны. Дело в том, что авторы фильма сознательно отказались от всякой эволюции характеров: это заставило бы их строить сюжет не по принципу концентрических окружностей, как сейчас, а линейно — от завязки через кульминацию к развязке. Таким образом, то, что характеры в «Ну, погоди!»

с позиций классических требований драматургии статичны, вполне закономерно. Их определенность заявлена не в движении событий, а в характере трюкового решения отдельных, частных коллизий.

Точно так же, как и в решении трюков, в обрисовке характеров фильма чаще всего соблюдена та мера реальности, которая заставляет верить происходящему. Скажем, свирепый и жестокий хулиган-волк груб и самоуверен со слабым зайцем и с другими, подобными ему животными. Однако при виде медведей-милиционеров на мотоколяске он сразу же тушуется, лебезит, с готовностью выворачивает карманы, дабы показать свою непричастность к воровству, и т. д. В метро на эскалаторе волк грубо сбивает с ног свинью с большим тазом в руках (выпуск 5-й), зато на стадионе без сопротивления уступает ловкому самбисту-панде (выпуск 4-й). Наглый и дерзкий обидчик слабых, волк немедленно поджимает хвост, когда встречает на своем пути кого-нибудь, кто сильнее его. Такова логика характера. И нарушением этой логики выглядят те редкие случаи, когда волк вдруг оказывается храбрым до дерзости с теми, кто явно сильнее его. Так, как было в эпизоде, где волк сбрасывает в воду спасателей, овладевает катером водной милиции и мчится вслед зайцу (выпуск 1-й).

В отличие от волка, заяц на протяжении всех восьми серий фильма «выдерживает характер». Он постоянно, как и подобает зайцу, трусоват, однако — и в этом «индивидуальность» нашего героя — не лишен в трудные минуты спокойного расчета. При этом, даже проводя, в итоге, волка, заяц не перестает его бояться: тут уж инстинкт оказывается сильнее разума. Пожалуй, единственным эпизодом в течение всех восьми выпусков, где заяц преодолевает страх к волку, становится — прекрасно сделанный режиссерски — танец на палубе корабля (7-й выпуск). Эта сцена выглядит в отношениях между зайцем и волком, пожалуй, инородной, чем-то вроде вставного эстрадного номера. Однако и тут, в конечном итоге, робость зайца перед своим свирепым партнером по танцу приводит к тому, что он в очередном не очень ловком па наступает волку на его матросские клеши, обрывает их,— и от примирения, которое было, кажется, близко, не остается и следа.

В фильме мало текста. И в этом — еще одно очевидное его достоинство. В последнее время снимается немало фильмов, в которых изображение служит своего рода иллюстрацией к тексту, и в то же время появляются ленты, лишенные слов вовсе. И то и другое нередко становится ненужной крайностью: в одном случае зритель невольно превращается в слушателя, в другом — в разгадчика изобразительных ребусов. В «Ну, погоди!» соблюдена прекрасная мера между изображением и словом, существующим, как определенный повторяемый, подобно рефрену, смысловой и сюжетный акцент. Слова волка: «Ну, заяц, погоди!» — настолько точно передают его отчаяние после провала очередной попытки схватить желанную добычу (тут необходимо отметить еще и выразительность голоса А. Папанова, озвучившего роль волка), что постоянно, несмотря на то, что зрители привыкли к ним и ждут их, вызывают взрыв смеха.

Изображение в фильме, по сравнению с его драматургией и трюками, занимает неожиданно скромное место. Фактически фильм откровенно пользуется зрительными стереотипами, воспитанными в нас множеством ранее виденных мультипликаций. Волк и заяц в ленте ничем не отличаются от знакомых нам с детства диснеевских персонажей. Не только тот же рисунок и та же пластика, но и, в основном, та же цветовая гамма. Другие герои, за редким исключением (скажем, бегемот-городошник в 4-м выпуске), лишены всякой индивидуальности, внешнего облика. Места действия, при том, что они, как я уже говорил, вполне реальны (улица, магазин, парк культуры, стадион, летняя эстрада, палуба теплохода и т. д.), решены так, что они не вызывают ощущения этой улицы, этого магазина, этого парка культуры.

И все же сказать, что в фильме «Ну, погоди!» изобразительный строй не играет существенной роли, значит изменить истине. Уступая по значению важнейшим компонентам, он,

вместе с тем, составляет тот простой, похожий на самые ясные фильмы, предназначенные для детей,— изобразительный язык, в котором при любом, даже очень высоком темпе наращивания и развития трюки остаются понятными всякому зрителю от начала и до конца. Конечно, в определенной мере упрощенный, мультипликационно-аморфный художественный язык снижает достоинства фильма: недаром, как я уже говорил, коротенький сюжетик, сделанный на ту же тему в «Веселой карусели», оказался насыщенным бо́льшим количеством изобразительных поисков, нежели все восемь выпусков многосерийного произведения.

Любопытно проявилась эта логика отказа от одного во имя другого на таком важном компоненте мультипликационного фильма, как музыка. Для «Ну, погоди!», где ритмическое построение целого играет огромную роль (режиссер, следует заметить, в использовании ритма показал себя достойным последователем своих учителей — Пащенко и Дежкина), значение музыки трудно переоценить. И если в первом выпуске картины режиссер, в ту пору еще только дебютант, вынужден был ограничиться музыкальным оформлением, то, работая над следующей серией, он, естественно, решил пригласить композитора (даже двух!), чтобы для фильма со столь сложной ритмической структурой была написана специальная партитура.

И все же, имея возможность приглашать композитора для создания специальной музыки для фильма, режиссер вскоре вновь перешел к услугам музыкального оформителя. Работа Г. Крылова в этой роли оказалась на редкость близкой остальным компонентам картины: вторичности изобразительного языка, доведенного в фильме до уровня стереотипа, почти пародии, соответствует вторичность музыки. Котеночкин и Крылов будто специально подбирают к фильму музыку шлягеров, нередко невысокого вкуса, однако весьма и весьма популярных. Узнаваемость музыки, как и достигаемое с ее помощью ироническое переосмысление изображения — все это создает широкую палитру творческих возможностей, с лихвой компенсирующих отсутствие оригинальной партитуры.

Популярные эстрадные мелодии задают фильму бодрый, заразительный ритм, становящийся эффектной звуковой канвой для изобразительных и сюжетных трюков. Но нередко авторы позволяют себе и дерзкие музыкальные шалости, построенные на откровенном использовании такого обстоятельства, как знание зрителем не только мелодии, но и слов популярной песни (при том, что песни в «Ну, погоди!» всегда звучат в оркестровом исполнении). Скажем, волк попал в своего рода движущийся капкан, его голова зажата дверьми едущего троллейбуса, он вынужден бежать за ним — в это время за кадром идет бравурная мелодия популярной песни «Дорогой длинною» Фомина (выпуск 5-й). Или во 2-м выпуске, посвященном целиком парку культуры, есть эпизод, где волк катается с зайцем на так называемом «чертовом колесе» — он сопровождается одноименной песней Бабаджаняна.

От ревнителей серьезной киномузыки мне приходилось слышать пренебрежительные отзывы об оформлении выпусков «Ну, погоди!». Авторам фильма предъявлялись обвинения в неряшливом отношении к музыкальному материалу и чуть ли не в порче общественных вкусов. Сходная критика нередко звучит в кинематографической (и специально мультипликационной) среде и в отношении изобразительной стороны произведения. Грубоватой простоте художественного языка фильма противопоставляются произведения, в которых поиски нового находят выражение в утонченно-сложных пластических построениях.

Я не сторонник того, чтобы противопоставлять «Ну, погоди!» другим направлениям творчества в нашей мультипликации. Однако неверно было бы отрицать откровенную ориентацию авторов веселых восьми серий на самую широкую зрительскую аудиторию. Что же, стремление кинематографиста иметь успех у миллионов зрителей само по себе не так-то уж плохо. Тем более что «Ну, погоди!» — и в этом следует признаться — относится

к тому разряду произведений, широкий успех которых оценивается именно как норма. Если бы у «Ну, погоди!» было столько же поклонников, сколько у любой талантливой мультипликации, сделанной, однако, в другом, привычном нам ключе,— то это следовало бы рассматривать как неудачу, близкую к провалу. Дело в том, что произведения типа «Ну, погоди!» (их у нас в мультипликации фактически еще нет, рецензируемый фильм начинает направление, которое, верю, займет видное место в будущем) функционируют в зрительской среде совершенно по другим законам. Резкое увеличение аудитории — определенный социологический феномен, связанный с особенностями функционирования художественной культуры в наши дни — сказывается и на всех компонентах художественного строя фильма.

И, наконец, несколько слов о связях «Ну, погоди!» с телевидением. Несмотря на то, что картина сделана не телевизионными, а кинематографическими мультипликаторами, она всеми своими качествами тесно связана с телевидением и, шире, с эпохой телевидения в нашем кино. Прежде всего — о том социологическом прорыве в сферу искусства для сотен миллионов людей, о котором я только что говорил. Аудитории тех масштабов, для которых сделаны выпуски «Ну, погоди!», отвечают лишь возможности телевидения: кинематограф сегодня уже не способен соперничать по охвату публики со своим младшим собратом (тем более, когда речь идет о мультфильмах, имеющих всегда ограниченный прокат по сравнению с игровыми фильмами в кинотеатрах).

Во-вторых, «Ну, погоди!» по структуре своей является типично телевизионным сериiным изданием, или, как его теперь называют, сериалом. В отличие от многосерийного произведения, имеющего одну главную, сквозную интригу, со своим началом, кульминацией и концом, сериалы в принципе бесконечны, так как одни и те же персонажи в каждом новом произведении снова и снова начинают и заканчивают новые сюжеты. Первый телевизионный сериал появился у нас в эстраде: им стала передача «Кабачок «13 стульев». Второй — в театре, «Следствие ведут знатоки». Третий — в кино, «Ну, погоди!». Обратите внимание, что для телезрителя каждый из выпусков-серий «Ну, погоди!» сохраняет полную автономию. Зрителю надо только знать, что волк хочет схватить зайца,— и все. Остальное он узнает из фильма, все равно, какая это будет серия, первая, восьмая, или двадцать пятая (уверен, что мы и ее дождемся).

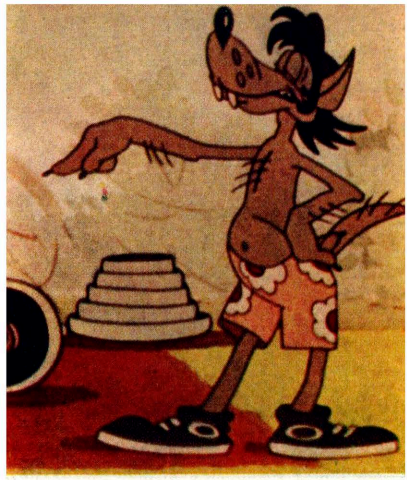
В-третьих, и художественный язык первого мультипликационного сериала также рассчитан на телевизионный, малый экран. Все те потери, о которых говорилось выше, на телевидении довольно скоро оборачиваются достижениями. Простота, даже некоторая упрощенность языка изображений, постоянное обращение к зрительному и музыкальному стереотипу, трюковые цитатные переосмысления всем известных образов — все это становится непременной принадлежностью телевизионного творчества. Для сравнения можно привести существующий уже много лет и достигший признания «Кабачок «13 стульев»: в нем обнаруживаются те же самые признаки телевизионного языка.

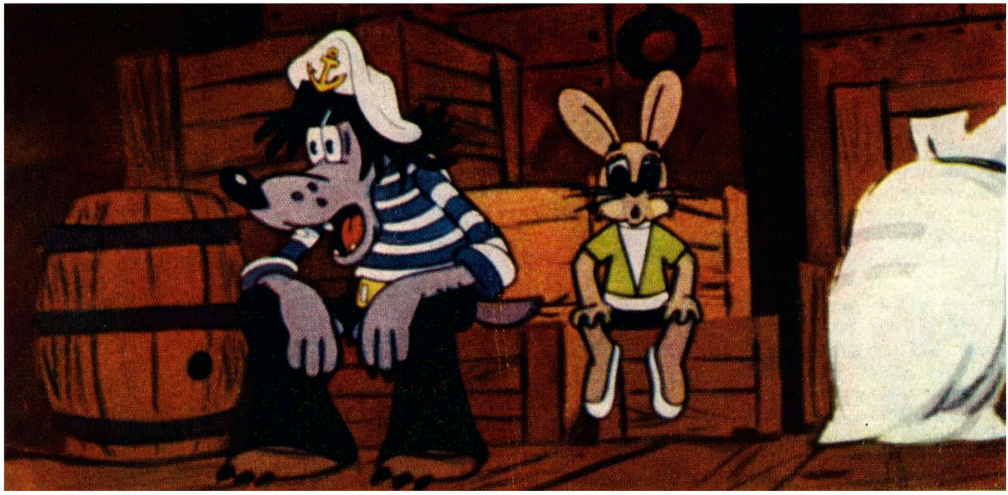
Итак, фильм «Ну, погоди!», внешне простой и очевидный во всех его достоинствах и недостатках, при более глубоком анализе оказывается стоящим на перекрестке многих дорог, продолжающим определенную линию нашего мультипликационного кино.

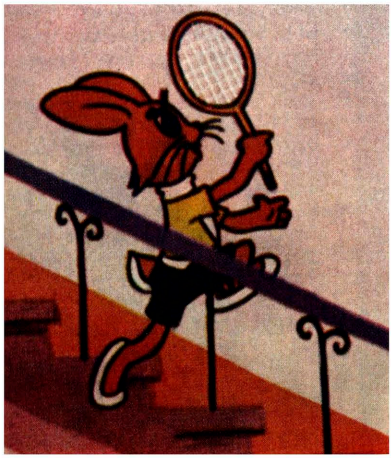
Он, наконец, свидетельствует о воздействии на мультипликацию современнейшего из средств массовой коммуникации — телевидения.

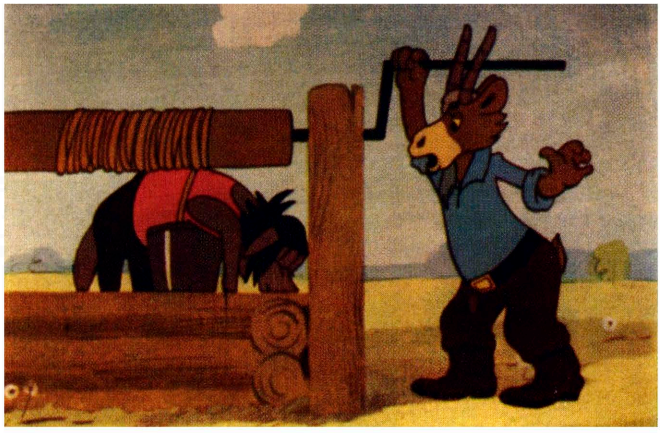
Думали ли несколько лет назад авторы, взявшиеся за мультипликационный рассказ о волке и зайце, что их невинная затея станет поводом для стольких перемен в рисованном фильме и в среде его поклонников? Могли ли они ожидать, что их скромные одночастевки станут поводом для разговоров о новых, еще не использованных возможностях мультфильма? Наверное,— не думали и ждать не могли. Они просто хотели сделать развлекательный фильм, одинаково интересный и большим и маленьким. А теперь — вот что из этого вышло...

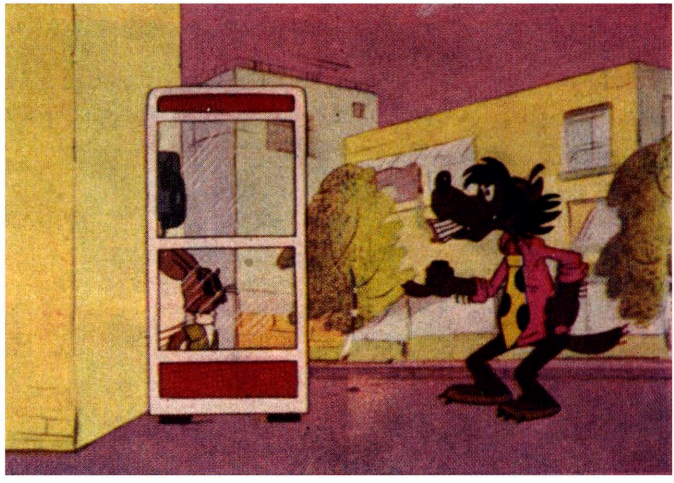
Ну, погоди!











З. Кириенко

Найти свою роль

Интервью было взято скорее не «между съемками», а между съемками и гастролями, на которые Зинаида Михайловна Кириенко уезжала через неделю после нашего с ней разговора. Из-за того, что время было такое «интеркинотеатральное», и главным образом потому, что эта актриса, известная по фильмам «Тихий Дон», «Судьба человека», «Сорока-воровка», «Казаки», «Поэма о море», «Повесть пламенных лет», «Зачарованная Десна», с большим успехом исполняет роль Катерины в спектакле «Гроза» в Театре-студии киноактера, первый мой вопрос был о судьбе актера в кино и в театре. О том, что дает сцена ей, кинематографической актрисе.

— С самой юности я мечтала о кино,— рассказывает Зинаида Михайловна.— Окончила ВГИК (курс Герасимова), еще будучи студенткой начала сниматься. Меня всегда привлекала возможность импровизации перед камерой, моментальность и единственность каждого эпизода, раз отснятого и уже никогда не повторяемого. Кино представлялось мне постоянным движением вперед, театр, где один и тот же спектакль играешь по многу раз,— ходьбой на месте. Сейчас, вспоминая это, я могу лишь улыбнуться своей прежней безапелляционности, с которой я поспешила вынести такой приговор. Сейчас я понимаю, что в кино мне никогда бы не удалось сыграть Катерину так, как в театре, где я каждый раз как-то по-новому встречаюсь с героиней. И в то же время я вижу, какое заметное влияние на мою Катерину оказывают прежние кинематографические роли.

— Наверное, что-то сближает всех ваших героинь? Может быть, это и есть тот тип женщины, который вы хотели создать в искусстве?

— Мои героини — Наталья («Тихий Дон»), Ирина («Судьба человека»), Аннета («Сорока-воровка»), Марьяна («Казаки») и другие — русские женщины, женщины из народа. У всех у них «загадочная и непостижимая славянская душа». У всех — глубокий и сложный характер, устойчиво связанный в нашем представлении с образом русской женщины. Но и помимо этой «широкой общности» есть нечто, что ставит их в один ряд — несложившаяся судьба и при этом некоторая пассивность в характере, мешающая бороться за свое счастье. Вот то, чего я в моих героинях не принимаю. Поэтому, говоря о роли, которую я хотела бы сыграть, я представляю себе личность современную, сильную и верящую в себя. Я хочу создать характер драматический, но жизнеутверждающий, полный силы и оптимизма. Но, к сожалению, сейчас мое появление на экране в сознании зрителей прочно ассоциируется с началом новой жизненной трагедии, с непременным поражением. А в юности я мечтала даже о комических ролях...

— Но ведь последняя ваша роль — Ефросинья в недавно вышедшем на экраны фильме Е. Матвеева «Любовь земная» по роману П. Проскурина «Судьба» — это образ иного плана?

— Ефросинья для меня, с одной стороны,— подведение итога всему сделанному ранее, своего рода обобщение характера русской женщины, с другой стороны, я надеюсь— начало принципиально нового этапа в моей биографии: переход к созданию того самого сильного характера, о котором я только что говорила. Только на первый взгляд моя героиня несчастлива и пассивна — она нелюбимая жена, которая даже не пытается ничего сделать для того, чтобы вернуть мужа, хотя бы ради четырех своих детей. Терпит, молчит, страдает. Но именно в этом терпеливом страдании и заключается ее сила, ее независимость. «Я сама подниму детей»,— говорит Ефросинья мужу, Захару Дерюгину, когда невозможно уже делать вид, что она ничего не знает о его любви к другой женщине. Жертвы со стороны любимого человека она не примет — такого счастья ей не нужно. Деревенская баба Ефросинья — женщина двадцатого века, наделенная женской слабостью и неженской силой.

— Современная трактовка женских образов — не здесь ли секрет большого успеха фильма у зрителей?

— В таком успехе не только наша, актерская, заслуга. Это и режиссерское достижение, да и литературный материал

выигрышный — многие шли смотреть фильм, узнав, что он поставлен по роману Проскурина. Но, конечно, наибольшую лепту в дело создания фильма внес Евгений Семенович Матвеев, участвовавший в написании сценария, поставивший его и сыгравший главную роль — роль Захара Дерюгина.

Чрезвычайно важно на съемочной площадке иметь взаимопонимание со своим партнером и с режиссером.

Мне кажется, мы с Евгением Матвеевым легко понимаем друг друга, мы, что называется, единомышленники.

— Вы сказали, что для вас Ефросинья—это переход к созданию «новой героини». Каким образом вы собираетесь продолжать развитие этого характера в будущих работах?

— В январе начинаются съемки «Земного поклона» — экранизации последней части романа Проскурина «Судьба». Здесь моя героиня, подобно героям Толстого, пройдет через испытание войной. Если в первой серии Ефросинья проявляет героизм в обыденной, повседневной жизни, в работе, в воспитании детей, в умении с достоинством нести свою личную беду, то теперь она — героиня в самом прямом смысле этого слова. Среди общего несчастья она находит в себе силы переступить через присущую ей скованность, замкнутость и обратиться к людям, найти слова утешения для тех, кто в этом нуждается. Но мужественность, самоотверженность Ефросиньи не в словах,— она спасает чужих детей, восстанавливает село из пепла, ее помощь людям, помощь Родине в трудное для нее время — действенная. И при этом она сохраняет чисто женскую мягкость и душевное равновесие, ей удается создавать вокруг себя очажки мира, нормальной человеческой жизни. Это тихий, но сильный характер. И именно в такой противоречивости образа, не в броской героичности, а в терпеливой всепроникающей мудрости русской женщины, выдержавшей испытание и миром и войной, я вижу для себя поистине неисчерпаемые возможности. Ефросинья обладает той силой личности, которая присуща подлинно советской натуре. А что может быть более желанно, чем сыграть такую роль?

П. Вельяминов

Судьба героя — судьба народа

Кружилин. Поликарп Матвеевич Кружилин — так зовут моего героя, в роли которого я сейчас снимаюсь. Собственно, в данном случае «сейчас»— понятие если не условное, то весьма и весьма растяжимое. Уже два года идут съемки телевизионной эпопеи по роману Анатолия Иванова «Вечный зов», а конца еще и не видно. С Кружилиным я, по-видимому, расстанусь только где-то в самый канун 1976 года.

Снимают эту картину на «Мосфильме» режиссеры Владимир Краснопольский и Валерий Усков. Их роль в моей актерской судьбе огромна. Изначально я, актер театральный, двадцать три года проработал на сценах Абакана, Тюмени, Перми, Чебоксар и других городов, играл и в московском «Современнике». О кино, разумеется, всегда думал, но реального случая сняться в фильме все как-то не представлялось. Когда играл в Свердловске главную роль в «Кандидате партии», на спектакль пришли режиссеры Краснопольский и Усков,— в это время они работали над сценарием телефильма «Тени исчезают в полдень»,— также по роману А. Иванова. В антракте предложили попробоваться на роль Захара Большакова. Я читал до этого роман, но Захара помнил смутно. Да и потом, когда познакомился со сценарием, «игрового» материала для себя почти не увидел. Образ Большакова на фоне таких выигрышных, живописных фигур, как Фрол, Устин, Пестимея, явно проигрывал.

Ну, а потом началась работа. И в сценарии «удельный вес» роли Большакова увеличился, и на съемках мы старались обогатить образ, придумывали, искали, пробовали... Но с самого начала мы твердо знали одно: прошел «Председатель» с М. Ульяновым в главной роли, и наш герой не должен быть его повторением, его двойником. А вот каким он должен быть, наш Захар, для нас было загадкой. Ведь это же все люди одного поколения, поколения «титанов», притом люди, связанные с землей. И надо было разглядеть в этой однотипной монументальности характера индивидуальные человеческие качества. Задача перед нами стояла очень сложная.

В этом году я впервые посмотрел «Тени исчезают в полдень» целиком, все семь серий — когда его показывали по телевидению. Я увидел своего Захара со стороны и, кажется, сумел понять и оценить то, что в процессе работы не могло так четко и так ясно выкристаллизоваться в законченное представление об этом образе.

Захар Большаков — прежде всего русский национальный характер. Прекрасный своей человечностью. Он принадлежит к тем светлым натурам, о которых говорят: «Человек с большой буквы». У Захара не сложилась личная жизнь. Но и это не сломило, не озлобило его. Из всех жизненных потрясений он вышел закаленным и еще более мудрым. Большаков не этакая непоколебимая монолитная глыба,— но веры, партийности, стойкости ему не занимать.

После того, как телезрители познакомились с нашим Захаром Большаковым, я стал получать уйму писем. Многие письма начинались так: «Дорогой Захар Захарович!» Обращались ко мне — актеру Вельяминову, но я в восприятии зрителей был уже неразрывно связан с моим героем — Захаром Большаковым.

...Сразу после «Теней» не стало недостатка в предложениях сниматься. Когда еще велись съемки телеэпопеи, у меня уже определилась следующая работа в кинематографе — это была роль Ивана Бурлакова в фильме режиссера Марка Осепьяна «Иванов катер». Потом — «Командир «Счастливой щуки» в постановке Бориса Волчека, где я сыграл командира подводной лодки Алексея Строгова, потом Глеб Рябинин в фильме режиссера Виктора Соколова «Здесь наш дом»...

И вот снова работа с творческим коллективом, ставшим мне родным во время съемок «Теней».

Поликарп Кружилин в «Вечном зове» — очень трудная для меня работа. Мой герой— вне интриги, вне основного сюжетного материала. А по замыслу постановщиков, он стержневая фигура, идейный и нравственный центр всей картины. Кружилин — как несущая конструкция: в готовом виде кажется незаметным, а основная тяжесть — на нем.

В начале фильма Поликарп Кружилин молодым парнем приходит наниматься к сельскому богачу. Это еще неустоявшийся, несложившийся характер. После империалистической войны он возвращается в родную деревню совершенно другим человеком, он уже знает, что правда — на стороне большевиков. В годы гражданской войны Кружилин —

командир партизанского отряда. Потом, избранный первым секретарем райкома партии, устанавливал Советскую власть в Сибири. На этом трудном и ответственном посту проходят многие годы Поликарпа Матвеевича. Коллективизация, строительство новой жизни, сложные предвоенные годы, война — в центре всех значительных событий секретарь райкома, мой герой.

Для меня Кружилин и Захар Большаков — как две ветви одного дерева. У них одно начало, одни истоки: сибирское село, гражданская война, начало строительства нового мира. Дело партии стало делом их жизни. И Захар и Поликарп — натуры удивительно цельные, это люди, делавшие революцию, люди, от которых зависела судьба страны.

Телеэпопея «Вечный зов» — в ней двенадцать серий — большое социальное полотно, охватывающее сорок лет жизни — с 1902 по 1942 год. События здесь служат не просто историческим фоном, но составляют смысловой пласт картины, а для главных героев являются жизненным испытанием на человеческую состоятельность, нравственную прочность.

Я убежден, что такие фильмы, осмысляющие важные этапы в жизни нашей страны, очень нужны зрителю, они вскрывают глубокие социальные пласты. Картины, дающие нам представление об истоках коммунизма, о трудном вчерашнем дне Родины, помогают еще крепче любить день настоящий, еще пламеннее верить в завтрашний!

...Какие новые планы? Много предложений, много надежд. Но это все — потом. А пока — Кружилин, Кружилин, Кружилин...

Интервью вели Н. Нусинова, Э. Орлова

Эпос революции

«Броненосцу «Потемкин» — 50

С о б ы т и е! — так определили фильм «Броненосец «Потемкин» участники первых просмотров, состоявшихся в декабре 1925 года.

Прошло полвека, но и сегодня картина эта остается с о б ы т и е м, выдающимся вкладом в сокровищницу мировой культуры XX века.

И сегодня, как и пятьдесят лет назад, лучший фильм всех времен и народов, «Броненосец «Потемкин» несет людям революционную правду.

Продолжая и развивая животворные традиции «Потемкина», советские кинематографисты, деятели кино социалистических стран, прогрессивные мастера мирового киноискусства создают борющиеся, страстные политические фильмы, произведения яркой художественной формы.

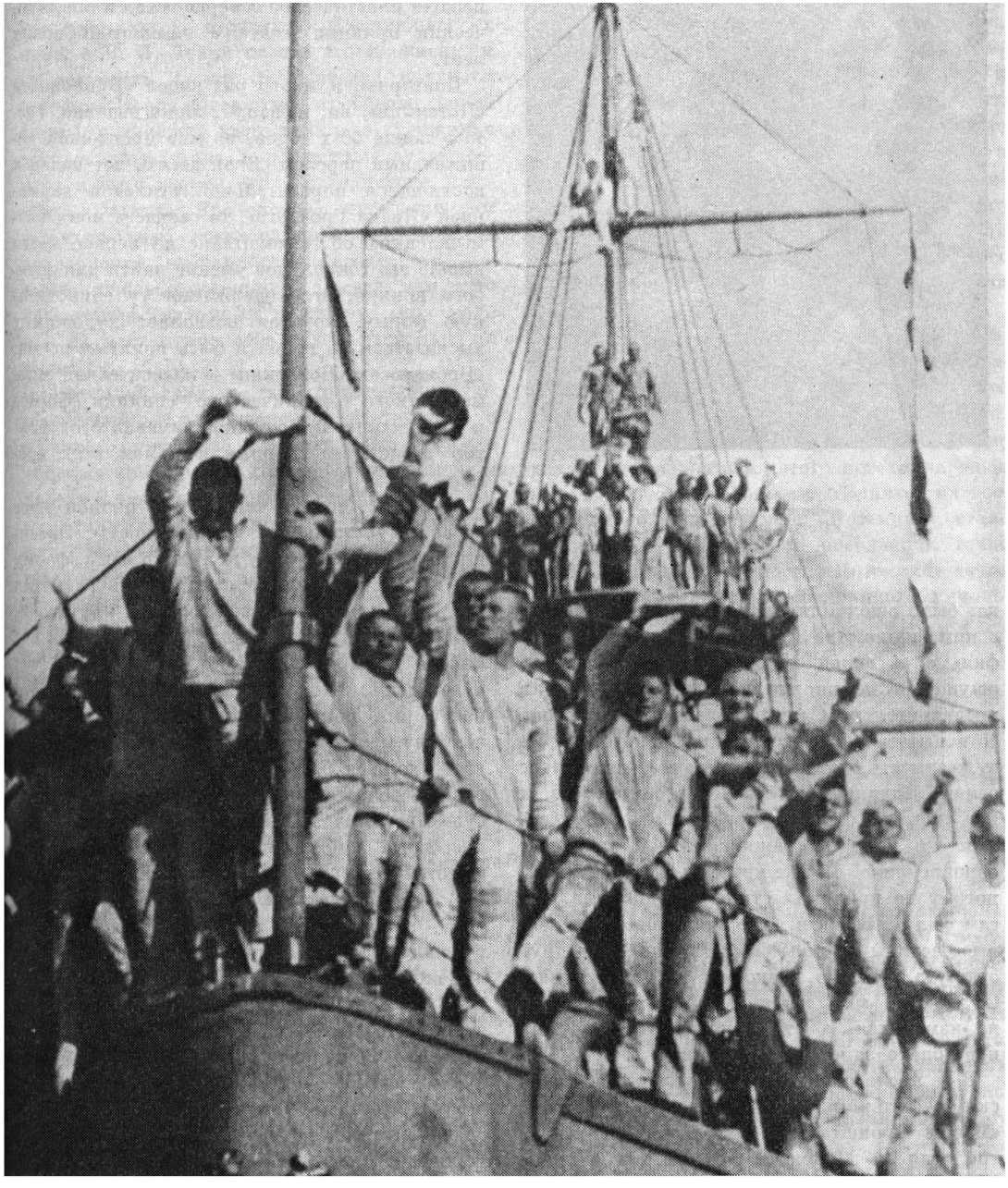
Традиции «Потемкина» живы и сегодня — вот тема размышлений кинематографистов разных стран, выступающих на страницах журнала. Слово предоставлено новому поколению режиссуры, пришедшему на смену первооткрывателям. И для них «Потемкин» — не история, а живой фильм, живая, развивающаяся традиция прогрессивного киноискусства. Высказывания зарубежных мастеров даются в записи корреспондентов журнала.

Миклош Янчо

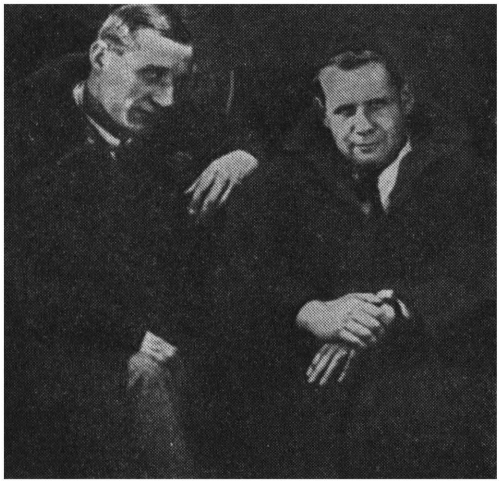
Впервые я услышал имя Эйзенштейна году в 1936—1937-м, а в 1938 году уже смог прочитать о нем — на венгерском вышла книга, посвященная творчеству В. Пудовкина и С. Эйзенштейна. В то время советские фильмы в Венгрии видеть не могли — хортисты тщательно «оберегали» венгерский народ от какого-либо знакомства с советским искусством, жизнью советских людей вообще. В начале 30-х годов, правда, промелькнул на экранах пудовкинский «Потомок Чингис-хана», но я тогда был совсем мальчишкой.

По-настоящему узнать советское кино венгры смогли только в 1945 году, после освобождения страны. Советские фильмы стали фактически первым и на какое-то время единственным источником информации о Советском Союзе. Голод на них был огромен. Смотрели всё. Все фильмы имели колоссальный успех. Тогда-то я и увидел «Броненосец «Потемкин», «Стачку» и какую-то еще из эйзенштейновских картин, сейчас не помню, какую именно, потому что каждый его фильм смотрел несколько раз.

Отношение к творчеству Эйзенштейна и к «Броненосцу «Потемкин», в частности, не было у меня одинаковым в разные периоды моей работы в кино. Можно сказать, что оно прошло несколько стадий. Но отчетливо помню, что первое впечатление от «Броненос-



«Броненосец «Потемкин». Кадр из фильма



С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ в период работы над фильмом «Броненосец «Потемкин»

ца» было ошеломляющим. К моменту личного с ним знакомства я уже много знал об этом фильме, и очная встреча, порожденные ею ощущения не вполне соответствовали моим предварительным представлениям о картине. Я испытывал к Эйзенштейну некоторую отчужденность, какое-то внутреннее несогласие с ним. Пытаясь разобраться в самом себе, я подумал, что стиль мастера слишком агрессивен. Он меня ошарашивал и настораживал одновременно. Позже критики скажут, что я потому не принимал стиль Эйзенштейна, что сам был агрессивен. Две одинаково заряженные частицы должны были оттолкнуться друг от друга. Не знаю, насколько это справедливо. С годами, мне кажется, мой темперамент не изменился, а отношение к Эйзенштейну претерпело заметную эволюцию.

В те послевоенные годы я увлекался советскими фильмами 30—40-х годов. «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Щорс», «Тринадцать», трилогия о Максиме, горьковские фильмы М. Донского — это были мои любимые картины. Их динамизм и классическая ясность формы захватывали меня в большей степени, нежели пластическое совершенство и аналитический принцип монтажа эйзенштейновских лент.

Повторяю, я много раз видел «Броненосец «Потемкин», но, пожалуй, лишь недавно, где-то в конце 60-х годов, во мне произошел решительный перелом. Если десять лет назад я восхищался поразительной стилевой гармонией «Ивана Грозного», то сейчас в моих размышлениях об Эйзенштейне на первое место вышло его гениальное умение найти для каждого конкретного содержания ту единственную форму, которая позволяет художнику высказаться до конца и быть понятым всеми. «Броненосец «Потемкин» — классический пример такого органического слияния формы и содержания, и, возможно, именно этот фактор делает его лучшим фильмом всех времен.

Пожалуй, только теперь я в полной мере осознал уникальную гениальность Эйзенштейна. Я имею в виду не только язык, форму (на десятилетия определившие путь развития искусства кино), но и содержание, круг идей, которые несут его картины. Мало кому из нас внятно удается сказать то, что хочешь, что чувствуешь. Отсюда и чрезмерно усложненная форма, понятная, порою, весьма ограниченному кругу людей. Конечно, язык искусства не должен быть примитивным, но ясность речи — обязательное и необходимое условие существования киноискусства как искусства массового, демократического. Творчество Эйзенштейна всегда было прогрессивным, истинно демократическим. «Броненосец «Потемкин», порожденный социальной революцией русского народа, произвел революцию в новом виде искусства. Эйзенштейну было нелегко — он шел по целине, он был пионером в искусстве кино, но у него было и преимущество — в период создания «Броненосца» кинематограф, еще не окрепший, еще не ставший искусством в великом значении этого слова, был тем не менее любимым зрелищем народных масс, понятным и доступным им. Новизна и демократичность кино придавали ему характер аттракциона. Большевики первыми начали наполнять этот аттракцион со-

держанием, стали превращать его в искусство. Горький высоко отозвался о возможностях кино, а В. И. Ленин назвал его «важнейшим из искусств». Гений Эйзенштейна появился вовремя. Новое содержание требовало новой формы, и личность этого великого художника одновременно стала порождением духа времени и выражением его. Последующие с момента выхода «Броненосца» пятьдесят лет развития кино подтвердили плодотворность направления, избранного его создателем. Сегодня каждый школьник скажет вам, что Эйзенштейн великий режиссер, но мало кто из нас отдает себе отчет, насколько он велик.

Классикой стал монтаж, примененный Эйзенштейном в «Броненосце «Потемкин» и «Стачке», описанный и объясненный им в его теоретических трудах. По существу, с помощью монтажа режиссер создает атмосферу фильма, его стиль. Я назвал принцип эйзенштейновского монтажа аналитическим. Он действительно разбивает действие на ряд крупных эпизодов, каждый из которых несет в себе определенную смысловую нагрузку, что способствует более глубокому уяснению общего смысла фильма. Архитектоника его фильмов была совершенной, может быть, еще и потому, что Эйзенштейн был инженером.

Он снял не так уж много картин. Но он создал социалистическое киноискусство. Возможно, потому, что ему приходилось часто и подолгу бывать за границей, он мог лучше многих оценить происходящие в Советском Союзе великие социальные перемены, место и роль СССР в мире. Он был подлинно социалистическим художником.

«Потемкину» — пятьдесят! Все мы знаем, как безнадежно стареют фильмы куда менее почтенного возраста. Говоря это, я не имею в виду рядовую продукцию, я говорю о хороших фильмах. Я задаю себе вопрос: не носит ли наш интерес к «Броненосцу» академический характер? С чем мы имеем дело: с уважаемой, но мертвой классикой или с живым произведением искусства? Для меня лично ответ однозначен. Больше десяти раз смотрел я этот великий и простой фильм и всегда находил в нем что-то новое, всегда по-иному к нему относился. Так считаю не только я. И у нас, в странах социализма, и на Западе кинодеятели не устают «крутить» Эйзенштейна и в первую очередь «Броненосец «Потемкин». В Риме, где я часто бываю, фильм постоянно идет в киноклубах. В итальянской печати последнего времени я читал ряд статей, посвященных фильму, рассматривающих его с различных классовых позиций. Это ли не свидетельство жизненности картины, ее «включенности» в контекст духовной жизни современного общества?!

«Броненосец «Потемкин» продолжает начатый полвека назад путь по экранам мира. Я думаю, что те, кто будет праздновать его столетний юбилей, откроют в фильме то, что скрыто сегодня от наших глаз. Киноискусство долго будет черпать из этого источника идей, и подобно тому, как знамя, поднятое на восставшем корабле по имени «Потемкин», стало символом первой русской революции, точно так же фильм «Броненосец «Потемкин» вечно останется знаменем революционного киноискусства.

Шухрат Аббасов

В гордом одиночестве высится — недосягаем и неповторим — шедевр советского и мирового кино — «Броненосец «Потемкин». Рожденный революцией, отразивший, воспевший и увековечивший ее образ могучими средствами нового искусства, этот фильм революционен не только по содержанию, но и по своему новаторскому духу, опрокинувшему общепринятые каноны сюжетосложения, открывшему неисчерпаемые возможности выразительных средств Великого Немого. Он высится как гордая вершина среди многих талантливейших произведений, которыми обогатился мировой кинематограф за время своего существования.

Величие «Потемкина» в том, что ему посчастливилось подняться до большого символического звучания. Это символ новой эры в

истории человечества и в развитии кинематографа.

Время рождает титанов, но и титаны определяют эпоху. Революция родила такого гения, как Эйзенштейн. Здесь истоки его новаторства, духовной и творческой раскованности, которые привели художника к открытиям, поразившим современников. Эпоха родила художника, а его бессмертное творение ярко и полно выразило образ великой эпохи. Можно ли представить себе кинематограф того времени без «Броненосца»? Эйзенштейн увидел за фактом восстания на корабле обобщение колоссального масштаба. Он сумел обратить свой художнический взор на такой факт, за которым виделся образ эпохи. Очень подходят тут слова Вл. И. Немировича-Данченко — «реализм, отточенный до символа».

Работая над тем или иным произведением, я никогда не думаю, конечно, о том, как бы снял этот фильм Эйзенштейн или что он думал по тому или иному поводу. Не ищу я ответов на вопросы, возникшие в процессе творчества, и в его теоретическом наследии. В свое время мы основательно штудировали его труды, учились на его фильмах, и он живет в каждом из нас, даже тогда, когда мы о нем не думаем, перегруженные многообразными проблемами фильмопроизводства. Весь советский кинематограф воспитан на его благотворном опыте. Но в лучших из фильмов традиции Эйзенштейна очевидны, здесь есть неразрывная связь, передающаяся из поколения в поколение.

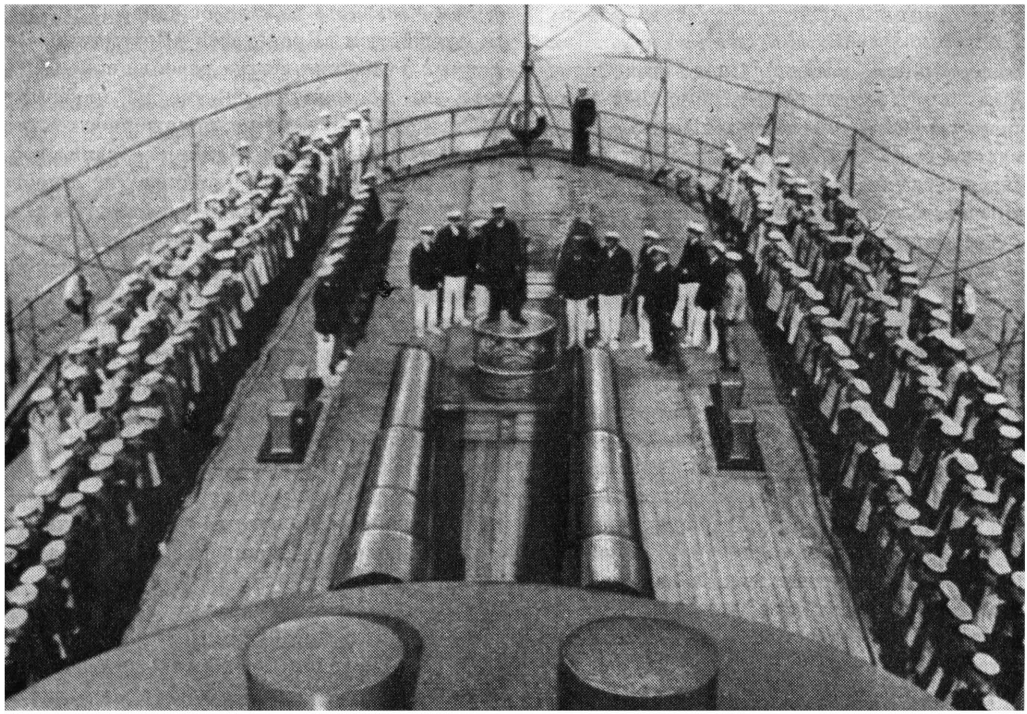
Первоначальный замысел фильма претерпевает в процессе работы целый ряд существенных изменений, уточняется и углубляется в результате непрерывных исканий, раздумий, сомнений и, в конце концов, как вознаграждение за мучительный творческий труд приходит озарение, замысел приобретает реальные очертания. Для меня это долгий путь к истине, сквозь непроходимые джунгли заблуждений к простору ясности и прозрачной глубины, где уже четко видится главная мысль произведения, ради которой стоит жить и работать.

Повесть Александра Неверова «Ташкент — город хлебный» написана как песня, в духе русских народных былин; его проза имеет особый ритм, свою явно ощутимую музыкальность, которая поэтически окрашивает страшные картины голода, обрушившегося на крестьянство Поволжья в 1921 году. Особая поэтичность и своеобразие речи персонажей повести, характерные для того времени, сегодняшним поколениям могли показаться сказкой, выдумкой, просто неправдой. Поэтому мне и автору сценария А. Михалкову-Кончаловскому казалось, что мы имеем право приблизить диалог к современному языку, чтобы захватить и увлечь с е г о д н я ш н е г о зрителя далеко не лубочными, хотя и ушедшими в безвозвратное прошлое проблемами и идеями; сделать фильм злободневным, проливающим свет на сегодняшние жизненные вопросы; выразить через историю прошлых лет думы и чаяния моего поколения.

Постановка потребовала от нас разработки целого исторического пласта в жизни общества, ибо это время, время великих испытаний, из которых русский народ вышел победителем, благодаря своей жизнестойкости, терпению и усилиям Советской власти, для нас свято. Через конкретный характер Мишки Додонова, через одну человеческую судьбу мне хотелось дать обобщенный образ Времени — вот задача, положенная в основу замысла.

Думается, что уроки Эйзенштейна в данном случае были для меня особенно поучительны и небесполезны. Ведь каждая его картина — документ Истории.

Работа над фильмом «Абу Рейхан Беруни» была для меня этапной. Картина о великом ученом средневекового Востока — историко-биографическая по жанру. Этот жанр за последние годы себя скомпрометировал и отпугивал своими неразрешимыми сложностями, как бы заведомо обрекая на неудачу. Да и история тысячелетней давности, с экзотической восточной фактурой была, на первый взгляд, очень далека от нашей современности. Она могла оставить зрителя холодным и равнодушным, в крайнем случае, удовлетворить



«Броненосец «Потемкин». Кадр из фильма

любопытство, которое способна вызвать далекая и чужая жизнь. Нам, авторам сценария, предстояло решить, какой круг вопросов и проблем может интересовать сегодняшнего зрителя. Опыт Шекспира, великий пример эйзенштейновского «Ивана Грозного» служили для нас точкой отсчета в разработке историко-биографического жанра. Конечно, этот путь не единственный. Каждый художник находит свой путь к истории. Но достижения и открытия не должны забываться и бесследно исчезать. История трагической фигуры царя Ивана, его многострадальный и кровавый путь к вершинам единоличной власти, проблемы человечности и власти, народа и государя — это проблемы большого исторического значения, я бы сказал, «вечные проблемы». В работе над «Беруни» нам хотелось разработать и исследовать эти «вечные проблемы», с учетом своеобразия иной эпохи, другого народа. К тому же мы поставили во главу угла проблему — ученый и власть, ученый и народ, наука и гуманизм. Конечно, мы ни в коем случае не намерены сравнивать нашу картину с шедеврами Сергея Эйзенштейна: работая над нашим фильмом, мы только попытались уловить жизненную силу и преемственность тенденций, открытых великим мастером.

Его принципы, принципы первооткрывателя, не только останутся в благодарной памяти потомков, но будут жить и действовать всегда, как живут и действуют они сегодня, призывая к новым дерзаниям во имя великого революционного советского искусства кино.

Этторе Скола

Я был ребенком, когда услышал имя Эйзенштейна, а в 14 лет, это было в 1945 году, впервые увидел «Броненосец «Потемкин». Произведение искусства, к которому не раз возвращаешься в течение жизни — а «Потемкин» именно такое произведение,— предстает в разных измерениях при каждом новом соприкосновении с ним. Жизненный и профессиональный опыт, художественный и социальный контекст времени каждый раз накладывают свой особый отпечаток на восприятие книги, музыки, фильма.

Первое впечатление всегда наиболее общо и наиболее эмоционально. Именно так, больше нервами, нежели умом, воспринял я «Потемкина» на первом просмотре. Затем настало время анализа. Я стал обращать внимание на последовательность эпизодов, и каждый из них в отдельности запал в мою память. Так, с каждым новым просмотром, я все углублялся и углублялся в фильм, пока не добрался до деталей. Вот когда я понял, почему не ослабевает внимание профессионалов к этой ленте, почему они смотрят ее по многу раз. В «Потемкине» умение Эйзенштейна работать с деталью открыло принципиально новый этап в развитии выразительных возможностей кино. Знаменитый монтаж Эйзенштейна — «монтаж аттракционов»— стал возможен исключительно благодаря тому вниманию, которое режиссер уделял детали. Чего стоит раскачивающееся пенсне судового врача, или глаз женщины после ранения, или... Впрочем, в «Потемкине» таких открытий можно насчитать немало. До Эйзенштейна кинокамера использовалась как увеличительное стекло. Великий советский режиссер первым в истории кино понял, что она может быть микроскопом, орудием исследователя.

Когда говорят о «Потемкине», о его всемирной славе, обычно подчеркивают тему фильма, которая-де и определила масштаб и уровень ленты. Я думаю, это не вполне верно. Октябрьская революция по своим масштабам явление неизмеримо более крупное, чем восстание на «Потемкине» в 1905 году. Однако же фильм «Октябрь» не стал от одного этого факта лучше, чем «Броненосец «Потемкин». Подлинный художник всегда революционер, даже если он в своем творчестве не показывает революцию, как событие, положенное в основу его творения. Чарли Чаплин — один из самых великих революционеров в мировом киноискусстве, а ведь в его фильмах нет революции в буквальном смысле. Он рассказывает о голоде, о любви, о несправедливости — вот его тема. Но то же самое, только на другом материале, увлекало и Эйзенштейна. И тот и другой занимались человеком. Человеком бунтующим, восстающим против бесправия. Матросы «Потемкина» — жертвы бесправия, погибшие на лестнице — жертвы бесправия. Большой художник всегда выражает революционные идеи, и значимость произведений искусства — художественная и социальная — не зависит от масштаба изображаемых им событий. Другое дело, что Эйзенштейн, видимо, достиг в «Броненосце «Потемкин» высочайшего пика художественного вдохновения, которое, в соединении с ярким историческим событием, положенным в основу сюжета, принесло поистине революционный результат.

Влияние Эйзенштейна, его «Потемкина», особенно сильно сказалось в Италии. Реалистическое итальянское кино, во всяком случае, кино, которое интересует меня лично, началось не с рождения кино как зрелища, а лишь с первых послевоенных картин. То есть фильмы были и до того, и их было сделано немало, но киноискусства не было.

Послевоенная Италия была разрушена, испытывала лишения и голод, но она стала свободной. В те дни родилось истинное киноискусство — итальянский неореализм. Художники обратились, наконец, к единственному объекту своего исследования — к человеку, к простому труженику. И многое открылось экрану. Оказывается, в Италии живут рабочие, существует нищета, голод. Об этом раньше «не подозревали». Или делали вид, что не подозревали. Для неореалистов влияние Эйзенштейна было огромным, решающим.

Пригодился опыт человека, в свое время сделавшего шаг от «киношки» к подлинному искусству. К тому же ситуация в Италии 1945 года очень походила на ту, что была в 1917 году в России. Страна была разрушена, но она только что освободилась от фашизма. Перед народом стояли великие задачи, помочь в решении которых должно было искусство, искусство кино прежде всего, близкое, понятное и доступное народу. Итальянский неореализм добровольно принял на себя эту миссию. Кинематограф начал заниматься социальными проблемами. И это отразилось и на выборе тем и на стилистике итальянских фильмов. Прибавьте еще энтузиазм, охвативший художников — свидетелей великих исторических событий.

Неореалисты включили советские фильмы в свой собственный поиск новых путей в искусстве, еще раз доказав жизненную силу «Стачки», «Потемкина», других русских картин 20—30-х годов. Подлинное искусство не сдается в архив, оно живет в каждом новом поколении людей.

Новаторство Эйзенштейна в области содержания и формы, творчески освоенное неореалистами, способствовало высокому эстетическому уровню наших послевоенных картин. Я даже думаю, что влияние Эйзенштейна испытали и те, кто не видел ни одного его фильма — влияет же живопись Леонардо да Винчи на тех, кто не ходит в музеи. Просто существует влияние прямое и косвенное. Влияние очевидное и скрытое.

На меня лично Эйзенштейн оказывает такое же воздействие, как дед на внука. Он был отцом неореализма, а я считаю себя сыном последнего. Не знаю, насколько мне удалось унаследовать его характер, но его гены во мне бесспорно заложены. И очень может быть, что если бы не было Эйзенштейна-кинорежиссера, не было бы в кинематографе не только меня, но и многих других режиссеров.

Несколько лет назад в ряде итальянских университетов открыли кинофакультеты. Историю кино и, в частности, творчество Эйзенштейна изучают там досконально, ибо без знания наследия мастеров прошлого не только нельзя считать себя образованным кинематографистом, а и просто невозможно работать. Молодые много спорят, упорно ищут... Правда, они, как все в молодости, торопятся ниспровергнуть «старое», но эта детская болезнь проходит, и они начинают делать серьезные фильмы. Я верю в нашу молодежь, она доказала свою самостоятельность, прогрессивность своих позиций в политике и в искусстве.

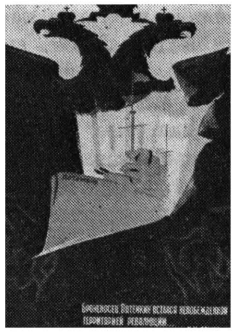
Наверное, в будущем, как уже не раз бывало, влияние творчества Эйзенштейна, сила его воздействия будут колебаться. Амплитуда этих колебаний зависит от многих причин. Но как маятник неизменно возвращается к исходной точке, так и кинематографисты будут постоянно возвращаться к Эйзенштейну, обретая в его фильмах и исследованиях силы для очередного шага вперед, для создания новых «Потемкиных».

Паскаль Обье

Мне повезло в жизни. Я видел живого Эйзенштейна. По правде сказать, кроме самого факта нашей встречи, в сознании осталось немного, ибо в ту пору я был совсем ребенком. Но если ты стал профессиональным кинорежиссером, как не упомянуть о столь знаменательном событии.

Встреча эта состоялась в нашем деревенском доме, куда Эйзенштейн приехал в гости к моему отцу. Отец был книгоиздателем, другом Советского Союза, и в одну из своих поездок в Москву, в 1935 году, познакомился с Сергеем Михайловичем. Они подружились. У нас в семье хранится фото в память о визите Эйзенштейна.

Но если «личное знакомство» с великим кинематографистом носит характер символический, то его фильмы, его статьи оказали на меня огромное идейное влияние. Наряду с работами других крупных мастеров мирового кино они сформировали меня как художника. Более того, сам выбор профессии про-



изошел под прямым воздействием Эйзенштейна-кинематографиста. Дома у нас были копии «Броненосца «Потемкин» и несколько чаплинских лент на восьмимиллиметровой пленке. Каждый из этих фильмов я смотрел по многу раз. Помню, что мои еще детские впечатления были очень сильны. Но когда я говорю о воздействии творчества Эйзенштейна, я, конечно, имею в виду сознательный устойчивый интерес к его работам, возникший у меня несколько позже, в пору профессионального увлечения киноискусством. Я стал посещать синематеку, где среди других шедевров многократно просматривал все фильмы Эйзенштейна. И всякий раз, погружаясь в их удивительную, только им присущую атмосферу, я находил в каждом из них что-то новое, не замеченное прежде.

Что может сказать молодой человек, молодой кинематографист, каким являюсь я, об Эйзенштейне? Кинематограф был изобретен во Франции и долгое время и в моей стране и во всем мире оставался аттракционом, техническим «чудом», иллюстрирующим буржуазное «просперити» конца прошлого—начала нынешнего века. Русская революция передала богатства своей страны их истинному и законному хозяину — народу. Приход в кино Эйзенштейна, художника, рожденного и воспитанного революцией, триумфальное шествие «Броненосца «Потемкин» по экранам мира привели к тому, что язык кино, великие средства кинематографической выразительности стали оружием в борьбе народов.

Слово художник (поэт — по-гречески) когда-то означало то же, что и рабочий — преобразующий природу, властвующий над ней. В прошлом «инструмент», с помощью которого люди могли осуществлять эту свою власть в духовной и материальной сферах, принадлежал буржуазии, но история показывает, что рано или поздно все возвращается подлинному владельцу — народу. Можно сказать, что Эйзенштейн вернул кинематограф народу, рабочему человеку. Тенденция его творчества — пробудить в рабочем художника, показать всему миру, что рабочий—творец истории. «Броненосец «Потемкин» идеально воплотил эту тенденцию.

Впервые в искусстве кино точка зрения художника на историю стала точкой зрения народа. Народ был не просто героем, действующим лицом, пусть и основным, того или иного фильма Эйзенштейна. Нет, позиция героя его фильма, героя истории диктовала художнику и трактовку событий. Его глазами художник смотрел на все происходящее.

Эйзенштейн предоставил слово простому человеку. Народ признал это и оценил. И не только советский народ, но простые люди во всем мире.

Я был в Португалии спустя пять дней после событий 1974 года. Впервые в истории этой страны открыто показывали «Потемкина». Я смотрел фильм, наверное, в двадцатый раз, но никогда, кажется, так не волновался. Молодые армейские капитаны — участники движения вооруженных сил, рабочие Лиссабона,

Плакаты к фильму «Броненосец «Потемкин»

моряки, охваченные энтузиазмом происходящего в их стране, воспринимали события на экране по-особому остро и заинтересованно. Временами казалось, что экранная условность и живая реальность совместились, слитые единым порывом. На лиссабонских улицах продолжалось дело, начатое русскими матросами семь десятилетий назад. В те дни в Португалии «Потемкина» смотрели миллионы, и я не мог не порадоваться за эйзенштейновский шедевр. Он остался в строю, он жив и, как все великое в искусстве, будет жить вечно, делая бессмертным само искусство кино.

В последние годы внимание к фигуре Эйзенштейна, к его творческому наследию — фильмам и теоретическим работам — заметно активизировалось. Уверен, новую волну интереса к нему вызовет и отмечаемый повсеместно пятидесятилетний юбилей «Броненосца «Потемкин».

Сейчас никто из кинематографистов не рискнет пренебречь именем великого мастера мирового кино. Но в громком хоре голосов я бы обратил внимание на попытки одних — без всяких на то оснований — сделать это имя своим знаменем, и на стремление других по возможности умалить роль крупнейшего реформатора мирового кино в развитии *современного* кинопроцесса. На первый взгляд, позиция первых полярно противоположна позиции вторых. На деле же это две стороны одной медали; обе эти точки зрения одинаково мало способствуют правильному пониманию творчества Эйзенштейна. Кого я имею в виду?

Начну с тех, кто склонен считать Эйзенштейна классиком, чье творчество имеет сегодня-де только чисто академический интерес. Признавая важную роль Эйзенштейна в истории кино, они рассуждают так: поскольку в фильмах крупнейших режиссеров современного мирового кино влияние эстетики Эйзенштейна не просматривается, что называется, невооруженным взглядом, значит и самого этого влияния не существует. Позиция по меньшей мере наивная. К примеру, в моих фильмах, если анализировать их формальные качества, влияние Эйзенштейна обнаружить трудно. Но как я могу игнорировать тот факт, что Эйзенштейн, великий художник и мыслитель, научил кино говорить одному ему присущим языком, что он один из тех, кто сделал кино *искусством*. Как явление мировой культуры, гений Эйзенштейна принадлежит всем, и в этом смысле отгораживаться от него просто смешно. Что касается кинематографистов, то, не говоря уже о фильмах Эйзенштейна, чего стоят для них одни только его размышления о монтаже, по сию пору определяющие направление наших поисков и экспериментов. Я думаю, что вряд ли найдется в прошлом, настоящем и будущем кинематографист, свободный от прямого либо косвенного влияния Эйзенштейна на его собственную практику.

Однако только лишь декларировать свою приверженность к Эйзенштейну совершенно

недостаточно. Особенно если ты провозглашаешь себя его последователем в искусстве. Примером тут может служить позиция «новых левых», которых я назвал бы первыми среди тех, кто мешает творческому освоению эйзенштейновского наследия сегодня. На словах они всячески подчеркивают свою любовь к Эйзенштейну — к его фильмам и теоретическим трудам. Но, право же, стоит разобраться в том, зачем им понадобился Эйзенштейн.

«Новые левые» выдают себя за «истинных революционеров». Однако надо всегда иметь в виду, что для того, чтобы играть эту роль успешно, для того, чтобы сбить с толку массы, увлекая их за собой, им необходимо в качестве знамени иметь фигуру подлинного революционера. Потому-то они и цепляются за Эйзенштейна.

Смешно наблюдать за их потугами. Люди, имеющие весьма приблизительное представление о марксизме, об Октябрьской революции, питавшей творчество таких художников, как Эйзенштейн, Пудовкин, Вертов, объявляют их революционными художниками, которых-де предали «ревизионисты». Глупее не придумаешь.

Из дискуссии, развязанной гошистами на страницах «Кайе дю синема» и посвященной Эйзенштейну, можно было понять, почему их попытки «примазаться» к Эйзенштейну обречены на провал. Дело в том, что сами они — носители и выразители мелкобуржуазной идеологии, объективно смыкающиеся с идеологией крупного капитала. Эйзенштейн чужд им изначально. Их взгляды на искусство и жизнь, их идейные позиции диаметрально противоположны идейно-художественной концепции Эйзенштейна.

Юбилей «Броненосца «Потемкин» даст возможность увидеть этот фильм еще более широкому кругу зрителей, особенно молодежи. Не каждый ходит в синематеки, а на широком экране господствует основной закон буржуазного мира — закон выгоды. Этот закон позволяет киномагнатам делать вид, что они стремятся удовлетворить требования публики, и не их, мол, вина, что вкусы зрителя вульгарны. Так буржуазия использует свою власть для отчуждения народа, рабочего класса от прогрессивного национального и мирового искусства.

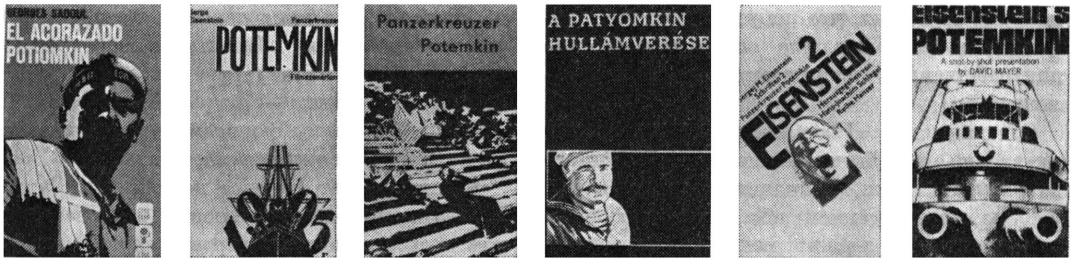
История, однако, развивается в правильном направлении. И в будущем все больше и больше кинематографистов последует по пути, проложенному «Потемкиным».

Мохаммед Буамари

В 1960 году французы организовали показ «Броненосца «Потемкин» в рабочей аудитории. В то время я находился в подполье, занимался пропагандистской работой. Тогда-то я и увидел этот великий фильм. Даже затрудняюсь, с чем сравнить первые впечатления от знакомства с «Потемкиным». Это как татуировка — не вытравишь, рисунок сохраняется навечно.

Впервые в кино герои фильма — рабочие и матросы — не выглядели забитыми, жалкими, примитивными, какими их всегда изображают в коммерческих западных лентах. Увидеть это было так важно тогда для всех, кто верил в победу алжирской революции, кто готовил эту победу. Герои «Потемкина» вдохновляли нас на борьбу с колонизаторами. Когда Алжир стал свободным, фильмы Эйзенштейна увидели широкие массы зрителей, и просмотры всегда вызывали живую реакцию зала.

Для кинематографиста огромную ценность представляет все творчество великого советского режиссера, но «Броненосец «Потемкин» занимает в нем особое место. В моих фильмах влияние Эйзенштейна, может быть, не так уж заметно, но отблеск «Потемкина», конечно же, присутствует и в них. К тому же огромное влияние оказали на меня, как на кинорежиссера, блестящие теоретические статьи Эйзенштейна, которые я изучал и продолжаю изучать, ибо без знания основ кинематографа, изложенных в этих статьях, в кино просто нечего делать. Я вообще не думаю, что можно быть кинорежиссером и не знать творчество



Книги, посвященные «Броненосцу «Потемкин», изданные в разных странах мира

Эйзенштейна или игнорировать его. Конечно, опыт классика, его формальные достижения нужно творчески переработать, применив их к сегодняшим представлениям об искусстве и к своему жизненному и творческому кредо...

Слава Эйзенштейна всемирна. Его имя и его фильмы знают все, кто любит кино. Что касается «Броненосца «Потемкин», то когда я сказал, что этот фильм занимает особое место в творчестве Эйзенштейна и во всей истории кино, я имел в виду не только его эстетическое совершенство, но и его политическое значение. «Броненосец» учит революции — именно поэтому его так боятся колонизаторы и диктаторы всех мастей. Но рано или поздно он находит дорогу к людям. Я не знаю другого фильма, который бы в свои пятьдесят лет оставался таким молодым и актуальным.

Кшиштоф Занусси

Мои суждения о «Броненосце «Потемкин» могут показаться странными и не вполне юбилейными. Однако я все же рискну поделиться своими соображениями об этом бесспорном кинематографическом шедевре, точнее — своим отношением к нему. К слову сказать, мое отношение к «Броненосцу «Потемкин» менялось с возрастом, с обретением кинематографического опыта и, кто знает, вполне возможно, будет меняться и в дальнейшем.

В университете одновременно с занятиями физикой я посещал киносеминар. Там-то я впервые обнаружил символическое сходство фамилий двух гениев моих увлечений — физики и кино — Эйнштейна и Эйзенштейна. Тогда же я впервые увидел «чистую», неозвученную копию «Потемкина». Впечатление было ошеломляющим. Меня и моих друзей по семинару потрясли ритм, монтажное строение фильма. Ничего подобного мы не видели до тех пор и не подозревали, что такое возможно. А ведь дело было в 1955 году, и мы уже кое-что, как мы считали, понимали в кино. Фильму было 30 лет, возраст для кино невероятно древний, а мы смотрели картину как завороженные. Потом я увидел другие картины Эйзенштейна, среди них мой любимый фильм «Генеральная линия». Свою первую статью о кино я посвятил сравнительному анализу «Генеральной линии» («Старое и новое») и довженковского «Арсенала».

А теперь, после моего признания в любви к «Генеральной линии», так смущающей меня в заметках, посвященных пятидесятилетию «Броненосца «Потемкин», самое время, наверное, объясниться до конца. Мне и самому полезно разобраться в собственных ощущениях. Почему, в самом деле, довольно скромная «Генеральная линия» ближе мне, интереснее, нежели яркий и масштабный «Броненосец «Потемкин»? Субъективность моего восприятия очевидна. Скорее всего оно продиктовано моим пристрастием к произведениям искусства не то чтобы не завершенным, но содержащим какую-то недосказанность. Мне

по душе те из них, что побуждают к домысливанию, к фантазии, что оставляют простор для собственных творческих решений и предложений.

Совершенство «Потемкина» не предоставляет мне такой возможности. «Потемкин» захватывает меня, удивляет, восхищает, но, будучи произведением абсолютным в своей законченности, держит меня на определенном, почтительном от себя расстоянии. Я считаю «Броненосец «Потемкин» высшим достижением в кинематографе, разрабатывающем эту тему. На сюжет «Броненосца» языком Эйзенштейна уже ничего более сказать нельзя. Этот фильм — явление уникальное. Он и открыл и «закрыл» решение выбранной режиссером темы, он ее полностью исчерпал. Было бы, между прочим, любопытно заняться вопросом об эпигонах «Броненосца». Уверен, мы обнаружили бы следы эпигонства в фильмах, даже не подозревающих о своем родстве с творением Эйзенштейна.

Я много, очень много раз видел «Броненосец «Потемкин» в самых разных аудиториях и не перестаю удивляться его повсеместному и непреходящему успеху. В чем же сила этого великого фильма? Только ли в его совершенстве, в его эмоциональной заразительности? Думаю, что прежде всего — в его поразительной ясности, его простоте. Вот уж кто действительно доказывает афоризм: гениальное всегда просто.

Ценности, открытые Эйзенштейном в «Броненосце», будут существовать, пока будет жить искусство кино. Для меня ритм, последовательность «напряжений», свободное оперирование пространством и временем в этом фильме и есть сама природа кино. Все мы пользовались, пользуемся и будем пользоваться открытиями «Броненосца «Потемкин».

Владимир Мотыль

Не так уж сложно исторически проследить, как и на кого оказывал влияние «Броненосец «Потемкин». Наверное, это уже давно сделано. Для меня перечень лент, которые рождением своим обязаны первооткрытиям «Броненосца», начинается «Чапаевым», продолжается «Римом — открытым городом» и завершается таким мощным современным течением, как политический фильм.

Я пишу об этом вовсе не для того, чтобы доказать влияние «Броненосца» на Росселлини или Рози, а чтобы подтвердить справедливость догадки автора «Броненосца»: «...Всякое действительно великое произведение искусства *всегда* содержит в себе в качестве *частичного приема* элементы того, что на следующей фазе развития этого вида искусства станет *принципами и методами* нового этапа движения этого искусства вперед».

Я вспоминаю сегодня о некоторых положениях и особенностях фильма Эйзенштейна, о тех, которые превратились в прочные «принципы и методы», и об «элементах», актуальность которых сегодня не утратилась, а, быть может, даже возросла.

Ясности, легкости, безыскусственности, свободы до озорства, всего того, к чему художник нередко приходит не сразу, Эйзенштейн достиг уже во втором своем фильме, в «Броненосце «Потемкин» — самом непосредственном, самом юном из всех фильмов, созданных его гением. Искренность картины заразительна, как смех ребенка, а режиссерская импровизация... Импровизация... Позвольте, импровизация?

Да, и импровизация. Ведь вместо сорока трех склеек, предусмотренных в кабинете, были сняты сотни самых неожиданных и непредвиденных кадров, рождавшихся на площадке одесской натуры.

Уличные представления двадцатых годов, революционные мистерии, площадной театр с балаганными трюками (Эйзенштейн впитал самый дух освобожденного революцией народного искусства) — все это, какова бы ни была тема, всегда являлось празднеством, зрелищем.

Как обедняют себя поклонники жанровой чистоты, боящиеся подорвать серьезное смешным! Только в последние годы, пробившись

через оторопь и скепсис, в нашем кинематографе утвердилось право смешивать жанры. Фильмы Отара Иоселиани, Георгия Данелия, Александра Митты, Геннадия Полоки, каждый по-своему, возродили на время утерянные позиции искусства послереволюционных лет.

В «Броненосце «Потемкин» праздничность народного представления постоянно поддерживается «аттракционами» не только в переносном, но и в прямом смысле этого слова. Строгая Мельпомена мирится с трюками самыми невероятными. Более того, именно трюк (коляска с ребенком на лестнице) позволяет иногда довести трагическую ситуацию до наивысшего накала.

Нет места робости, симметрии, равновесию, пропорциональности красок! Червивое мясо — крупно! Во весь экран — омерзительные черви. И не один раз. Много раз. Время экспозиции спрессовано. И вот результат: ощущение революционной ситуации — когда, по ленинскому определению, низы больше не хотят по-старому — перекидывается в зал немедленно.

Чрезмерность? Натурализм? Как часто пугало этих ярлыков заставляет робеть молодого режиссера, приучает к благопристойности, осторожности, умеренности, к простоте, которая хуже воровства. Всей своей неукротимостью Эйзенштейн воевал против серости, рыхлости, мелкотемья. «Броненосец «Потемкин» — результат замыслов гигантских, глобальных, почти фантастических. «Экранизировать» Марксов «Капитал»! Снять фильм — историю революционных движений масс от восстаний рабов до пролетарской революции! Замыслы локализуются событиями 1905 года. Фильм был снят лишь об одном из эпизодов первой русской революции.

Но накопленное автором фильма не осталось «за кадром». Постижение событий, ограниченное вширь, неизбежно погружается вглубь. Вырвавшись из необъятности замысла, мощный поток режиссерского мышления превращается в стремнину, а скалы художественной формы направляют поток к океану идеи фильма. Именно отказ от четких «берегов» художественной формы позволяет многим современным фильмам растекаться во времени и пространстве, чтобы за отсутствием сколько-нибудь заметного течения мысли превращаться в стоячие болота...

Эпический масштаб отнюдь не адекватен количеству событий, мест действия, исторической весомости персонажей или размаху сметных ассигнований. Эпопея предполагает прежде всего масштабность мышления. Леонид Леонидович Оболенский (тот самый Оболенский, что в 1924 году «вербовал» для кино молодого театрального режиссера Эйзенштейна) рассказывал мне, что автор «Броненосца «Потемкин» любил повторять: «Каждый кадр — в историю мирового кино». Не меньше. Каждый кадр, что премьера в театре. Правда, после театральной премьеры спектакль еще можно исправить, а кадр снимается единожды, навсегда. Пластика «Броненосца «Потемкин» — упругая, емкая. Монтаж — вихрь, порыв, страсть революционного штурма. Ни одного кадра «вообще». Ни доли секунды на любование красивостью. Каждый кадр — действие. Каждая деталь «стреляет».

В «Броненосце «Потемкин» наиболее мощно заявлено всегдашнее стремление Эйзенштейна раздвинуть рамки возможностей киноискусства, сделать его еще более всеобъемлющим, еще более широким по своим возможностям.

Вглядываясь в немую одночасовую ленту, сделанную пятьдесят лет назад, отчетливо сознаешь, что далеко не все «принципы и методы», заявленные в «Броненосце «Потемкин», усвоены и исчерпаны современным кинематографом. Для меня этот фильм — не хрестоматия. Для меня он все еще — программа.

Мринал Сен

Кинематографистом я, наверное, стал случайно. В молодости увлекался физикой, тем ее разделом, который называется акустикой. Однажды я попал на киностудию. Коммерче-

ская атмосфера кинематографа мне не понравилась. Но судьба продолжала меня искушать. Занимаясь в Калькуттской библиотеке, просматривая труды по специальности, я наткнулся на книгу о кино. Она оказалась настолько интересной, что я буквально «проглотил» ее. Мне никогда в голову не приходило, что кино может быть таким увлекательным и таким сложным. Книга, о которой я говорю, конечно, хорошо известна всем кинематографистам: это «Кино как изобразительное искусство» советского оператора В. Нильсена. Послесловие к английскому изданию было написано Эдуардом Тиссэ, а предисловие — Сергеем Эйзенштейном. Помню, как потрясла меня в ней раскадровка пушкинского «Медного всадника». Так я заинтересовался кино. Я стал читать книги о кино, статьи, теоретические исследования. И среди них, конечно же, труды Эйзенштейна. Его работы меня очаровали. Близость кино и поэзии стала для меня очевидной. У Маяковского, например, каждая строфа — готовый кадр.

Пытаясь подражать Эйзенштейну, в развитие трудов советского режиссера, я написал исследование «Диалектика кино», естественно, на индийском национальном материале. Затем я перевел некоторые работы Эйзенштейна на бенгальский язык. Словом, увлечение кино оказалось прочным и переросло в профессиональный интерес. Но знания мои были тогда теоретическими, а мне не терпелось претворить их на практике. Я стал кинорежиссером. Своим первым наставником, человеком, который привел меня в кино, я считаю Сергея Михайловича Эйзенштейна.

«Броненосец «Потемкин» я впервые увидел в 1944 году в Обществе индийско-советской дружбы. Казалось, я уже все знал об этом фильме — знал по статьям и рецензиям. Но ничего подобного я себе не мог представить. Только в тот момент я понял, что такое кино. Как всякий кинематографист, я много раз в своей жизни смотрел «Потемкина». Можно сказать, что фильм был выучен мною наизусть. Однажды мне пришлось заменить переводчика, и, не зная русского языка, я вполне сносно справился с переводом.

Мировое кино многому научилось у Эйзенштейна. И прежде всего его умению соединять в кинопроизведении эстетическое и философское начала. Его фильмы поражали совершенством художественной формы и философской глубиной.

Эйзенштейн стал также родоначальником п о л и т и ч е с к о г о кинематографа. Его «Стачка» и «Броненосец «Потемкин» — первые политические ленты в мировой истории кино.

Что меня особенно привлекает в творческом наследии Эйзенштейна? Более всего, пожалуй, социальная активность его картин. Это то, над чем я непрестанно размышляю, снимая фильмы, то, что беспокоит меня в современном индийском кино. Мы снимаем слишком много пустых развлекательных мелодрам, забывая о великой миссии искусства кино — помогать людям делать жизнь лучше.

Всем своим творчеством Эйзенштейн восставал против такого оскорбительного использования могучих выразительных средств кинематографа. Сам я считаю себя его учеником и не сделал ни одной развлекательной картины. Фильм должен быть интересен широким зрительским массам, но нам, деятелям искусства, не должно быть безразлично, каким путем возбуждается этот интерес. Фильмы Эйзенштейна, в особенности «Броненосец «Потемкин», до сих пор любимы зрителем, но любовь эта завоевана не дешевыми эффектами, не подлаживанием под вкусы обывателя, а серьезным, уважительным отношением и к искусству и к тем, кому оно адресовано.

Пятьдесят лет мир смотрит «Броненосец «Потемкин» и не устает восхищаться этим шедевром. Кинематографисты видят в нем эталон, по которому сверяют правильность избранного ими пути в киноискусстве, зрителей же захватывает революционный призыв героев фильма к социальной справедливости, эхом отзывающийся в их собственных сердцах.

Свой полувековой юбилей «Потемкин» встретил полный сил и молодости. Это прекрасно, ибо лишний раз утверждает великие возможности подлинного искусства.

М. Каган

Художественная деятельность как информационная система

1. Методологические предпосылки

Изучение искусства не стало еще само предметом интегрального научного исследования. Отдельные линии — скажем, развитие эстетики, литературоведения, искусствоведческих дисциплин, психологии и социологии искусства — прослежены с большей или меньшей полнотой, однако не сделано еще ни одной попытки рассмотреть историю исследования художественной деятельности как целостную проблему, решаемую комплексом различных наук, со всеми их сложными, а нередко драматическими, внутренними отношениями. В результате до сих пор остается неясным, какими должны быть эти отношения в наше время. Серьезное значение имеет завоевавшая в последние годы широкое признание идея комплексного изучения искусства, реализуемая в работе соответствующей комиссии Академии наук СССР, а также в трудах ряда симпозиумов, посвященных взаимосвязям искусствоведческих и так называемых точных наук, в дискуссиях, ведущихся на эту тему в нашей периодической печати*. Однако стремление к содружеству различных наук, имеющих объектом изучения искусство, должно быть, по-видимому, диалектически связано с другой важной методологической установкой — с возможно более четким пониманием «разделения труда» между ними, а также между различными научными подходами, которые при этом испытываются. А для этого необходимо сделать предметом исследования художественную деятельность в целом, как единую систему, а не ограничиваться изучением того или иного ее звена, отдельно взятого.

Решение этой нелегкой задачи под силу только марксистской эстетической науке, владеющей диалектико-материалистическим методом познания изучаемых ею явлений и противостоящей поэтому метафизическим в своей основе исходным позициям буржуазной эстетики. Именно такой метафизический подход приводил к тому, что художественная деятельность никогда не изучалась во всей ее полноте и системной целостности. В одних случаях теоретики концентрировали свое внимание на изучении продукта художественной деятельности, то есть искусства как такового, подходя к этой «художественной материи» феноменологически или культурно-исторически; в других случаях в центре внимания науки оказывалась не художественная предметность, а процессы ее порождения и восприятия; тут основными проблемами становились проблемы гения или вкуса, и эстетика ориентировалась не на искусствоведческие дисциплины, а на психологию: этот подход широко практиковался в XIX — XX веках, в так называемых «психологической эстетике», «экспериментальной

Статьей М. Кагана редакция продолжает обсуждение методологических проблем киноведческой науки. См. «ИК», 1975, № 1, 4, 7, 8, 10.

* Одно из последних выступлений, посвященных данной методологической проблеме,— статья Ю. Я. Барабаша «Искусство как объект комплексного изучения».— «Вопросы философии», 1974, № 10—11.

эстетике», «психологии искусства», скрупулезно исследовавших различные психические механизмы художественного творчества и художественного восприятия. Третью ситуацию обнаруживаем мы в так называемой «социологической эстетике» XIX века, или «социологии искусства», как стали ее именовать в XX веке: здесь основным объектом внимания оказались и не сами произведения искусства, и не психологические процессы их созидания и восприятия, а функционирование этих произведений в реальной социальной среде.

До XX века изучение искусства было практически неспособно выйти за пределы подобной односторонности исследовательских ориентаций. Беда состояла тут не только в неизбежных бесплодных спорах о том, какой подход предпочтителен — «сверху» или «снизу», искусствоведческий, или психологический, или социологический, но и в том, что богатые и ценные конкретные знания, добываемые при применении каждого такого подхода, оставались хаотическим набором сведений, неспособным представить не только художественную деятельность в целом, но и каждое ее звено, в виде некоего внутренне организованного, закономерно устроенного, упорядоченного целого. Так, и творческий процесс, и его продукты, и процесс их восприятия, и функционирование искусства представали в качестве простых конгломератов, механических сумм разнообразных моментов. Чего только не удавалось найти тут ученым! В художественном творчестве и в художественном восприятии были зафиксированы едва ли не все известные науке психологические механизмы — сознательные и бессознательные, рациональные и интуитивные, интеллектуальные и эмоциональные, связанные с непосредственным созерцанием и с игрой воображения, с «вчувствованием» и «сопереживанием», с наблюдением, оцениванием, осмыслением; точно так же, как в самих произведениях искусства искусствоведами были обнаружены едва ли не все признаки духовных и материальных предметов (показательно признание А. Хаузера: «Художественное произведение есть форма и содержание, исповедь и обман, игра и сообщение, оно близко к природе и далеко от нее, целесообразно и нецелесообразно, исторично и внеисторично, личностно и безличностно в одно и то же время», и вообще «об искусстве трудно сказать что-либо, чтобы при этом нельзя было утверждать обратного»*. Так же обстояло дело с анализом функционирования искусства — каких только функций не удалось тут обнаружить эстетике! Неясной оставалась только «самая малость» — внутренняя структура творческого акта, самого произведения, процесса восприятия и т. п., способная объяснить необходимость и достаточность составляющих данное явление компонентов, логику их взаимосвязи и взаимодействия; если же предпринимались попытки выявления этой структуры, то получаемые модели оказывались недостаточно достоверными, так как структуры творческого процесса, процесса восприятия, самого произведения и его функционирования изучались изолированно одна от другой.

Между тем, уже Гегелю стала ясна необходимость преодоления такой фрагментарности исследования отдельных звеньев художественной деятельности, поскольку каждое из них лишь элемент целостной системы, в которой оно «работает» и в которой только и может быть правильно понято; система же эта «распадается на произведение, имеющее характер внешнего, обыденного бытия, на субъект, его порождающий, и на субъект, созерцающий его и перед ним преклоняющийся»; при этом само произведение выступает в данной системе как «знак идеи», которую один субъект передает другому**. Правда, ни сам Гегель, ни кто-либо из представителей классической эстетики не исследовал данную систему в ее целостности — этого не позволял уровень развития конкретного искусствоведческого, психологического, социологического,

---

* A. Hauser. Philosophie der Kunstgeschichte, München, S. 405.

** Гегель. Философия духа. Соч., т. III, стр. 344.

семиотического знания. Внедрение в изучение искусства марксистской научной идеологии и накопление огромной информации в различных отраслях исследования художественной деятельности привело к тому, что в наше время для решения такой задачи появились все необходимые возможности, и она все чаще осознается во всей своей полноте. Еще в 60-е годы, характеризуя программу работы Комиссии по комплексному изучению художественного творчества, Б. С. Мейлах подчеркивал, что важнейшая ее цель — «объединить изучение специфики творчества и истории его развития с исследованием законов творческого процесса художника, а также восприятия произведения искусства публикой»*. Попытку такого рода предпринял М. Марков в своей интересной, темпераментной и смелой книге «Искусство как процесс». К сожалению, ее автор исходил из того, что процессуальную систему «творчество — произведение — восприятие» можно рассматривать только в психологической плоскости, поскольку в ее основе лежат психологические процессы, и что теория искусства должна стать своего рода п р и к л а д н о й п с и х о л о г и е й**. Неосновательность этой методологической установки состоит, во-первых, в том, что центральное звено данной системы — произведение искусства — отнюдь не является психическим процессом и потому не может быть объектом психологической науки; во-вторых, процессы художественного творчества и восприятия не сводятся к своему психическому субстрату и потому психологическая наука не в силах подменить тут эстетику.

Рождение в XX веке новой научной дисциплины — с е м и о т и к и — открыло как будто новые возможности для решения задачи, оказавшейся не по плечу психологии. И действительно, взявшись за изучение общих законов бытия и функционирования знаковых систем, эта наука не могла не обратиться к искусству, которое представляло для нее интерес именно в той мере, в какой она увидела в нем пусть весьма своеобразную, но все же достаточно определенную языковую ситуацию; художественная деятельность интерпретировалась в этом свете как некая коммуникация, в которой художник на том или ином специфическом художественном языке (музыкальном, хореографическом, живописном и т. п.) передает некое сообщение людям, призванным «прочесть» данный текст, понять его и определенным образом усвоить. Так семиотический подход преодолевал разорванность научного изучения отдельных звеньев художественной деятельности и позволял представить эту деятельность как процесс, состоящий из трех звеньев — художника, произведения и воспринимающего.

Однако при всех преимуществах, которые давал подобный подход к изучению художественной деятельности, и он имел свои ограничения: дело в том, что всякий язык есть ф о р м а в ы р а ж е н и я некоего духовного содержания. Поэтому семиотический подход, обладающий возможностями при изучении таких знаковых систем, которые имеют формализованный характер и существуют самостоятельно, в виде некоего словаря с соответствующей ему грамматикой, получил ограниченное поле исследования в сфере художественной, где форма неотрывна от содержания, где языки неотделимы от выражаемой ими информации и где специфический характер этой информации, связанный с включением в нее личностного момента — эмоционального, неформализуемого, — не позволяет знаковой системе занять самостоятельное место, подобное словесному языку или искусственным языкам различных наук.

Мы не касаемся сейчас тех издержек, которые были связаны в истории семиотического изучения искусства с идеалистическими, метафизическими, формалистическими установками ряда исследователей — об этом у нас существует уже довольно обширная литература*,— и говорим лишь об объективной ог-

* Сб. «Содружество наук и тайны творчества». М., 1968, стр. 6.

** М. М а р к о в. Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства. М., 1970, стр. 29—30.

* См., например, обобщающее исследование Е. Я. Басина «Семантическая философия искусства (Критический анализ)». М., 1973.

раниченности возможностей семиотического изучения искусства как такового, ограниченности, которую признают сами представители семиотического подхода к изучению искусства. Так, во введении к своей книге «Анализ поэтического текста» Ю. М. Лотман специально предупреждал читателя, что в сферу анализа не входят ни проблемы социального функционирования текста, ни психология читательского восприятия, ни вопросы создания и исторического функционирования текста, что исследоваться будет «художественный текст как таковой»*. В другой работе он подчеркивал, что изучение искусства как языка, отвлеченно от передаваемых на этом языке конкретных сообщений, то есть изучение текста вне «информации, которая возникает в данном тексте», есть лишь «определенная стадия изучения» целостных художественных феноменов**.

Нельзя не отметить, что Ю. М. Лотман предпринял интересный опыт специального исследования киноискусства под этим углом зрения***. Не преследуя цели создания «грамматики кинематографа», в которой содержалось бы «систематическое изложение основ киноязыка», автор поставил перед собой пропедевтическую задачу — «приучить зрителя к мысли о существовании киноязыка», осветив некоторые основополагающие принципы самого «механизма сообщения» в киноискусстве, а не содержания, заключенного в этих сообщениях****,— такая задача решается в работах критико-аналитического характера, посвященных творчеству того или иного художника или анализу конкретного фильма, а также в теоретических исследованиях, рассматривающих общие закономерности киноискусства как особого способа художественного отражения действительности*****.

Совершенно очевидно, что предвзятая односторонность, метафизическая абсолютизация какого-то одного исследовательского курса — гносеологического, психологического или семиотического — приводят к противопоставлению того или иного угла зрения всем остальным*. Объективный же подход заставляет признать научную ценность и вместе с тем ограниченность каждого, а значит — их взаимную дополняемость Но в этом случае возникает другой методологический вопрос — а как же «схватить» в познавательном процессе систему художественной деятельности в целом? Нельзя же просто механически «соединить» гносеологию искусства с психологией искусства и с семиотикой искусства!

Тут-то и раскрывается огромное методологическое значение обращения эстетики к теории информации.

---

* Такова, например, позиция М. А. Лифшица, противопоставляющего в эстетике «обыкновенный марксизм» и подходы, которые дают «семиотика, аксиология, парапсихология и прочая и прочая» (Мих. Лифшиц. Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. М., 1972, стр. 3). Парапсихология вставлена в этот ряд, разумеется, лишь для компрометации первых двух наук, лет двадцать назад в данном перечне значились бы, видимо, и кибернетика, и генетика, и социальная психология... Во всяком случае, популяризатор идей М. Лифшица В. Ванслов с похвальной откровенностью называет «модным в последние годы поветрием» освоение искусствознанием и эстетикой методов естественных и точных наук, которое служит якобы лишь защите модернизма (см. «Художник», 1974, № 11, стр. 27). К счастью, сторонники такой точки зрения встречаются у нас все реже, а одним из общих законов развития науки об искусстве в нашу эпоху является сближение естественно-научного знания и социальных наук, которое еще в прошлом веке предвидели К. Маркс и Ф. Энгельс. Разумеется, сближение это происходит в социалистической и в буржуазной культуре на противоположных методологических и идеологических основаниях. Очевидно и то, что в марксистской науке процесс этот нелегкий и на первых порах не может не быть связан с определенными издержками. Однако, соглашаясь с Ю. Я. Барабашем, возражающим против «гиперболизации значения точных наук для искусствознания», мы готовы полностью поддержать его полемику с теми, кто полагает, будто «методы, позаимствованные из точных наук, вообще не могут быть использованы искусствознанием. Странно было бы предположить, что последнее должно (и может!) нарочито отгородиться от характерного в наши дни для общественных наук в целом процесса обогащения исследовательского инструментария за счет количественных, математических методов... Задача заключается лишь в том, чтобы точно определить «точки приложения» этих методов, сферы и пределы их применения» (Ю. Я. Барабаш. Искусство как объект комплексного изучения.— «Вопросы философии», 1974, № 11, стр. 135).

** Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Структура стиха. М., 1972, стр. 5—7.

** Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, стр. 22—23.

*** См. его книгу «Семиотика кино и проблемы киноэстетики». Таллин, 1973.

**** Там же, стр. 137.

***** См., напр., В. Ждан. Введение в эстетику фильма. М., 1972; А. Монтегю. Мир фильма. Путеводитель по кино. М., 1969; З. Кракауэр. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974 и им подобные.

В применении теории информации к изучению художественной деятельности сделаны пока лишь первые шаги (нашему читателю известны по переводам работы А. Моля и М. Бензе, брошюра М. Филипьева, статьи И. Рудь и М. Цуккермана); они естественно лишь нащупывали возможности этого нового подхода, не давая серьезных позитивных результатов. Не удивительно, что у некоторых ученых сохраняются сомнения в правомерности перенесения в эстетику самого понятия «информация». Нельзя, однако, признать основательными возражения Б. М. Рунина*, поскольку они базируются на неправомерном отождествлении понятий «информация» и «количество информации», то есть на сведéнии теории информации к тому ее аспекту, который был разработан К. Шенноном; между тем, теория информации рассматривает последнюю и содержательно, как некое сообщение, отправление и получение которого связано с известными преобразованиями — с кодированием и декодированием данной информации**; совершенно очевидно, что в искусстве мы имеем дело с отправлением и получением своеобразных сообщений, что в произведениях искусства сообщения эти кодируются — ибо материальный субстрат и структура произведения есть нечто радикально иное, нежели передаваемое им духовно-поэтическое сообщение, и что оно извлекается из произведений зрителем, читателем, слушателем, если он способен декодировать данный текст; следовательно, нет и не может быть никаких серьезных противопоказаний против отнесения художественных сообщений к области информации и образования понятия «художественная информация».

Во всяком случае, в последнее время советские философы ввели в обиход понятие «социальная информация»*, подчеркивая, что понятие «информация» уже нельзя считать «только понятием классической теории информации или кибернетики», что оно перестало быть «частнонаучным» понятием и вошло в число «общенаучных» понятий, используемых во многих отраслях знания**. Совершенно очевидно, что частным случаем социальной информации и является художественная информация.

Тем, кто отрицает правомерность данного понятия, хочется напомнить, что перед нами всего лишь очередной случай расширения категориального аппарата эстетики за счет привлечения терминов смежных наук. Вся история науки об искусстве связана с заимствованием понятий в смежных отраслях знания и с их уточнением с помощью коэффициента «художественный»: так захватывала эстетика всю свою терминологию в философии, в психологии, в социологии, образуя понятия «художественное отражение», «художественное познание», «художественное творчество», «художественный образ», «художественное мышление», «художественная эмоция», «художественная фантазия», «художественное восприятие», «художественный вкус», «художественное содержание», «художественная форма», «художественное производство», «художественное потребление», «художественная ценность» и т. д. и т. п. Такое образование категориального аппарата эстетической науки глубоко закономерно, и было бы крайней

---

* См. Б. М. Рунин. Информация и художественность.— Сб. «Художественное восприятие». Л., 1971. Впрочем, начав свою статью «за упокой», автор закончил ее «за здравие», заверив читателя: «Я не сомневаюсь в том, что идеи и методы кибернетики и теории информации должны оказаться весьма плодотворными для уяснения самого механизма художественного процесса, как на стадии творчества, так и на стадии восприятия» (стр. 127) и что «эффект художественности» возникает при скрещении «двух информационных потоков», один из которых идет от объекта восприятия, а другой — от его субъекта (стр. 131—132). Но ведь если при этом не происходит аннигиляции, то из «содержательного взаимопроникновения двух информационных потоков» должен возникнуть третий, но информационный же!

** Именно так рассматривает информацию известный польский ученый М. Мазур в недавно переведенной у нас очень интересной работе «Качественная теория информации», (М., 1974), в которой явления искусства оказались поэтому включенными в общую сферу исследования (хотя их своеобразие, как, впрочем, и всех других информационных процессов, автора не интересовало — он выявлял лишь общие закономерности, свойственные всем процессам такого рода).

* См. В. Г. Афанасьев, А. Д. Урсул. Социальная информация.— «Вопросы философии», 1974, № 10.

** Там же, стр. 63. См. об этом также: В. Готт, А. Урсул. Общенаучные понятия и их роль в познании.— «Коммунист», 1974, № 9.

наивностью полагать, что данный процесс закончился в XIX веке и что дальнейшее расширение системы понятий науке об искусстве уже не нужно, отметая на этом основании такие, например, понятия, как «художественное моделирование», «художественные знаки», «художественные языки».

Обращение эстетики к теории информации не означает создания некоей новой «информационной эстетики» (М. Бензе) или «кибернетической эстетики» (М. Кливар). По своему принципиальному подходу к изучаемым ею явлениям и по масштабу обобщения эстетика была, есть и всегда будет философской наукой. Однако в ряде изучаемых ею проблем и закономерностей есть такие, которые могут быть с наибольшим успехом рассмотрены в информационно-кибернетическом аспекте*. При этом следует лишь учитывать, что теоретика подстерегают тут две опасности: одна, заключающаяся в простом переименовании давно известных явлений, что создает лишь видимость применения нового научного подхода (например, когда ограничиваются тем, что вместо «содержание» говорят «информация», вместо «образа» — «модель» и т. п.); вторая, заключающаяся в простой экстраполяции общих положений теории информации, полученных при изучении биологических, технических, научных и иных внехудожественных систем, на системы художественные, что неизбежно ведет к вульгаризации, к потере специфики художественных явлений.

Оправданность применения информационного подхода к изучению художественной деятельности определяется получаемым при этом эвристическим эффектом, то есть извлечением нового знания об искусстве, выявлением новых закономерностей. Таков критерий, с помощью которого мы предлагаем читателю судить и настоящее исследование. Оговорим только, что хотя речь пойдет о закономерностях, общих для всех видов искусства, мы будем рассматривать их преимущественно на кинематографическом материале. Это обусловлено тем, что в интересующих нас отношениях киноискусство может служить «идеальной моделью» художественной деятельности как таковой, ибо в нем осуществляется самый широкий синтез других искусств, в силу чего оно обладает качествами, свойственными порознь и литературе, и живописи, и музыке, и актерскому творчеству; вместе с тем, и процесс восприятия фильма соединяет особенности, присущие восприятию театра, живописи, музыки; наконец, место киноискусств в современной культуре, прозорливо отмеченное В. И. Лениным, позволяет с особой отчетливостью увидеть реализацию кинематографом основных социальных функций, свойственных искусству в целом.

2. Общая характеристика художественной деятельности как информационной системы

Итак, смысл информационного угла зрения на художественную деятельность заключается в том, чтобы преодолеть фрагментарно-изолированное рассмотрение отдельных ее проявлений (процессов художественного творчества и восприятия, самих произведений искусства и их функционирования). Не только в порядке самокритики, но и потому, что это представляет известный интерес для понимания закономерностей развития советской эстетической науки, автор хотел бы обратить внимание читателя на то, что в первом издании его «Лекций по марксистско-ленинской эстетике» (Л., 1963—1966) вообще еще не было раздела, объединяющего данный круг проблем, не было даже анализа некоторых из них — например, художественного восприятия. Во втором издании, значительно переработанном (Л., 1971), появился новый раздел «Диалектика художественной коммуникации», в котором процесс художественной деятельности был представлен во всей его протяженности — от творчества через произведение к восприятию,— но в котором закономерности этого процесса вырисовывались еще крайне смутно

* Обобщение того, что в этом плане уже сделано в эстетике, читатель может найти в кн.: Б. В. Бирюков и Е. С. Геллер. Кибернетика в гуманитарных науках. М., 1973, гл. «Кибернетика в исследованиях художественной культуры».

и описывались неточно, приблизительно. Сейчас мы имеем возможность пойти значительно дальше, благодаря последовательному рассмотрению художественной деятельности как процесса выработки, хранения и передачи некоей специфической информации, что и позволяет определить эту деятельность как информационную систему; соответственно раскрывается строение данной системы, обусловленной, с одной стороны, общими законами строения и функционирования систем этого класса (которое изучает теория информации), а с другой — своеобразием той информации, которая вырабатывается, хранится и передается в художественной деятельности (ее изучает эстетика). Диалектическое сопряжение этих двух рядов знаний и способно привести нас к искомому результату.

Как всякая информационная система, художественная деятельность должна иметь трехчастное общее строение: первое ее звено — творчество художника, в котором необходимая информация вырабатывается, закрепляется (материализуется) для хранения и кодируется для ее передач другим людям; второе ее звено — продукты данной творческой деятельности или искусство как таковое*, в материальном теле которых некая духовная информация может храниться, поскольку становится текстом, то есть знаковой системой, кодирующей данную информацию для ее последующего декодирования реципиентами; третье ее звено — художественное восприятие, которое осуществляет это извлечение информации, заключенной в теле произведения искусства, и ее усвоение воспринимающим. А для этого нужно, чтобы приемник информации — то есть зритель, слушатель, читатель — обладал устройством, необходимым для правильного декодирования несомой произведением информации — в противном случае он будет смеяться, слушая Реквием, и плакать, видя, как танцуют Комаринскую; возмущенно отвернется от рембрандтовской Данаи, как от непристойной картинки, или уйдет из кинотеатра во время демонстрации «Мольбы» Абуладзе, не поняв своеобразного художественного языка этого уникального фильма и не восприняв выраженного в нем духовного содержания.

Такая «трехчастная форма» не исчерпывает, однако, строения художественной деятельности как информационной системы, ибо из последнего ее звена открываются два существенно необходимых «выхода»: один — в сферу функционирования искусства, поскольку оно (функционирование) есть не что иное, как объективное значение результатов восприятия людьми произведений искусства, а второй — в виде «обратной связи», в сферу художественного творчества, которое тем или иным образом (то есть непосредственно или с помощью художественной критики) получает из сферы художественного восприятия необходимые ему сведения об эффективности решения поставленных художником задач.

Чтобы пойти в этом направлении дальше, нужно установить, что представляет собой циркулирующая в данной системе информация и как ее специфические особенности детерминируют строение всех блоков этой системы.

Специфика художественной информации была уже определена и описана нами*, так что сейчас нет ни необходимости, ни возможности повторять сказанное. Ограничимся напоминанием главных ее особенностей:

а) художественная информация, в отличие от научной, содержит знание не об объективных законах реального мира, а о значениях, смыслах, ценностях, которые объект имеет для субъекта, природа для общества, мир для человека. Этим же она отличается от информации документальной, заключающей в себе сведения о фактическом,

* Мы считаем неудачным в чисто терминологическом отношении такое расширение значения понятия «искусство», при котором оно начинает охватывать и процесс художественного творчества, и процесс художественного восприятия (см., напр., цитированную выше книгу М. Маркова). Для обозначения всей этой системы есть хорошее понятие «художественная деятельность», где второе слово указывает на процессуальный характер того, что оно обозначает, за термином же «искусство» нужно сохранить его прямой предметный смысл — «совокупность художественных произведений».

* См. М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд., Л., 1971, ч. II.

единичном, реально существующем (так отличается информация, выраженная в художественных фильмах, от той, которую несут в себе фильмы научно-популярные и хроникальные);

б) отсюда проистекает необходимость того, чтобы художественная информация вбирала в себя субъективное, социально-групповое и интимно личностное отношение к отражаемому (познаваемому, изображаемому), характеризуя не только отражаемый объект (природный или социальный), но и отражающего его субъекта (индивидуально неповторимую личность художника или «коллективную личность» малой или большой группы художников — например, снимающей кинофильм);

в) художественная информация обладает поэтому двухслойным психологическим строением, имея рациональный и эмоциональный уровни (свойственное ей слияние мысли с чувством, страстью, переживанием Гегель и Белинский называли «пафосом» искусства или его «поэтическим содержанием»);

г) художественная информация необходима человеку и человечеству в такой же мере, как информация научная, документальная, идеологическая, прогностическая, и потому исторически сложился особый вид человеческой деятельности, призванной вырабатывать и распространять этот специфический род информации. Художественная деятельность занимает в системе видов человеческой деятельности особое место и имеет специфическое строение, поскольку это обусловлено особенностями художественной информации.

Отсылая и тут читателя к специальной работе, в которой проблема эта рассматривается довольно подробно*, мы ограничимся самым кратким изложением результатов произведенного анализа.

Если человеческая деятельность есть активность субъекта, направленная на объекты или на других субъектов, то она может и должна проявиться в четырех основных формах:

1) когда активность субъекта направлена на объект во имя его преобразования, реального или воображаемого, мы имеем дело с преобразовательной деятельностью;

2) когда активность субъекта направлена на объект во имя получения знания об объективных законах его бытия, мы имеем дело с познавательной деятельностью;

3) когда активность субъекта направлена на объект во имя определения его значения для данного субъекта, его ценности, мы имеем дело с ценностно-ориентационной деятельностью;

4) когда активность субъекта направлена на других субъектов во имя организации совместной деятельности, мы имеем дело с коммуникативной деятельностью или общением.

Наряду с этими четырьмя видами деятельности возможен и необходим пятый, который образуется благодаря слиянию всех четырех, их отождествлению; такова художественная деятельность.

Отметим специально, что речь идет здесь не просто о связи, взаимодействии, сопряжении разных видов деятельности — оно имеет место во всех сферах практической жизни,— а именно об органическом слиянии четырех видов деятельности, при котором каждый из них перестает быть самим собою и возникает новое качество — сама «ткань» искусства, художественная образность. Именно поэтому мы и употребляем здесь понятие «отождествления» всех видов деятельности: в искусстве и познание, и оценка, и преобразование действительности, и коммуникативно-знаковый момент становятся одним и тем же — Гамлетом, Онегиным, Жаном Кристофом. В художественной ткани эти его стороны можно выделить лишь в абст-

* М. С. Каган. Человеческая деятельность. Опыт системного исследования. М., 1974.

ракции, при ее теоретическом «рассечении» под тем или иным углом зрения. Ее внутреннее строение определяется, следовательно, тем, что она вбирает в себя, как свои элементы, все четыре вида деятельности, меняя лишь их соотношение: если в реальной деятельности познание и оценивание имеют отраженный, надстроечный характер, то в художественной деятельности они становятся ее фундаментальными компонентами, ее содержательным основанием, и, напротив, материальное преобразование реальности и материальное общение в искусстве превращаются в формальные компоненты, служащие закреплению и передаче духовной познавательно-оценочной информации. Таким образом, художественная деятельность, отражая реальную деятельность, оказывается и изоморфной ей (структурно подобной), и отражающей ее строение с зеркальной симметрией.

В свете сказанного попытаемся посмотреть, какие закономерности процесса выработки и передачи художественной информации можно будет при этом обнаружить.

3. Художественное творчество как исходное проявление художественной деятельности

Анализ внутреннего строения творчества художника должен объяснить, каким образом возникает здесь художественная информация и как она опредмечивается в создаваемом произведении. Иначе говоря, выявлению подлежат те основные компоненты этого процесса, которые необходимы и достаточны для его успешного функционирования.

Первый из них — личность художника. Ее роль определяется тем, что художественная информация, как было отмечено выше, не абстрагируется от субъективно-личностного момента, а, напротив, втягивает его в себя, так что все внешнее, объективное, жизненно-реальное оказывается сплавленным в одно органическое целое с внутренним, сокровенным миром личности художника. Не удивительно, что историки искусства и литературы всегда стремятся как можно полнее представить себе личность изучаемого художника, ибо только в этом свете они могут понять и содержание его творений. Однако самый сбор материала и основанное на нем описание личности имеют и будут иметь стихийно-хаотический характер, пока структура личности человека вообще и структура личности художника в частности останутся не известными науке величинами.

В последние годы психологами был сделан ряд попыток определения структуры личности, которые, однако, не давали должного научного эффекта, потому что были лишены необходимых для этого теоретических оснований. Мы предложили свое решение вопроса*, исходя из выявленного нами строения человеческой деятельности и понимания личности как персонифицированной деятельности. Отсюда следовало, что структура личности каждого человека, в том числе и художника, определяется соотношением пяти потенциалов:

1. Первый из них — гносеологический, познавательный потенциал. Он характеризуется объемом и качеством информации, которой располагает личность и которая складывается из знаний о внешнем мире, природном и социальном, и самопознания. Получение этой информации зависит от природного ума, образованности и практического опыта личности; тем самым ее гносеологический потенциал включает в себя в снятом виде такие ее психологические качества, с которыми связана познавательная деятельность человека.

2. Аксиологический потенциал личности определяется обретенной ею в процессе социализации системой ценностных ориентаций в нравственной, политической, религиозной, эстетической сферах, то есть ее идеалами, жизненными целями, убеждениями и устремлениями; речь идет здесь, следовательно, о единстве психологических и идеологических моментов, сознания личности и ее

* См. названную выше книгу «Человеческая деятельность», а также мои статьи «К построению философской теории личности» («Философские науки», 1971, № 6) и «Литература как человековедение» («Вопросы литературы», 1972, № 3).

самосознания, которые вырабатываются с помощью эмоционально-волевых и интеллектуальных механизмов, раскрываясь в ее мироощущении, мировоззрении и мироустремлении.

3. Творческий потенциал личности определяется полученными ею и самостоятельно выработанными умениями и навыками, способностями к действию, созидательному и (или) разрушительному, продуктивному или репродуктивному, и мерой их реализации в той или иной (или нескольких) сфере труда, социально-организаторской и революционно-критической деятельности.

4. Коммуникативный потенциал личности определяется мерой и формами ее общительности, характером и прочностью контактов, устанавливаемых ею с другими людьми, по содержанию же своему межличностное общение выражается в той системе социальных ролей, которые так хорошо научилась описывать и исследовать социология.

5. Художественный потенциал личности определяется уровнем, содержанием, интенсивностью ее художественных потребностей и тем, как она их удовлетворяет; художественная активность личности развертывается и в творчестве, профессиональном или самодеятельном, и в «потреблении» произведений искусства.

Таким образом, если до сих пор попытки ввести в эстетику тему «Художник» выливались либо в аморфную характеристику его духовного мира, либо в выделение одного его компонента — мировоззрения, то теперь мы имеем возможности вычленить те моменты духовной жизни художника как личности, которые необходимы и достаточны для полного и целостного о ней представления. В чем же состоят особенности личности художника, имеющие принципиальное значение для его творчества?

Первая из них состоит в том, что художественный потенциал развит у писателя, режиссера, актера, живописца гораздо больше, чем у других людей, поскольку он играет решающую роль в профессиональной деятельности художника — роль непосредственного центра управления его творчеством, детерминирующего основные позиции его творческого метода. Вторая особенность личности художника связана со своеобразным феноменом ее удвоения, который уже был нами описан* и о котором великолепно сказано в известных пушкинских строках:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен...
. . . . . .
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел...

Необходимость образования над бытовой личностью художника новой, идеальной личности объясняется именно тем, что художественная информация вбирает в себя личностное начало, которое тем самым становится публичным, общечеловеческим достоянием; отсюда — стремление художника вложить в творчество лучшее, а не худшее из своего «я», возвышенное, а не пошлое, общезначимое, а не частное и никому не интересное. В других видах деятельности — научной, технической и т. п.,— где личность действующего лица не проецируется в вырабатываемую им информацию (хотя и влияет, разумеется, на сам процесс ее выработки), нет никакой нужды в подобном самоудвоении личности, ибо она остается при деятеле, скрытая от посторонних глаз, тогда как личности Чаплина, Эйзенштейна, Феллини, Шукшина раскрылись всему миру.

Крайне интересен, но совсем еще не изучен социально-психологический феномен — образование «коллективной личности» в таких областях художественной деятельности, которые имеют групповой характер, в том числе и в кинематографе. Очевидно, что успех творчества зависит в огромной мере именно от того, возникает ли такая органически-це-

* См. М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, стр. 415—417.

лостная «коллективная личность», или режиссер, сценарист, оператор, актеры образовали лишь конгломерат случайно встретившихся и просто сосуществующих и сотрудничающих сослуживцев. В конечном счете, когда мы говорим, что московский театр «Современник» или ленинградский Большой драматический театр имеют каждый «свое лицо», что в них сложились целостные творческие ансамбли, мы имеем в виду не чисто технологическое единство, а в первую очередь единство духовное, мировоззренческое, психологическое, то есть — личностное. По этой же причине в кинематографических коллективах так часто стойко сохраняется творческая связь сценариста и режиссера, режиссера и оператора, а подчас — режиссера и ведущих актеров, хотя по чисто организационным причинам сохранение такой «коллективной личности» является тут гораздо более сложным делом, чем в театре.

Наличия большой, глубокой, общеинтересной личности недостаточно, однако, для того, чтобы в ее деятельности возникла художественная информация. Для этого нужно, во-вторых, чтобы данная личность обладала специфической способностью превращать в художественно значимую всю добываемую ею информацию о мире и о себе. Такая способность именуется художественной одаренностью, талантом, гением.

Ее суть заключается именно в том, что врожденная индивидууму психическая структура позволяет ему и требует от него образно воспринимать мир, образно мыслить, образно воплощать свои идеи. Талант есть своеобразный фильтр, через который пропускается весь жизненный опыт художника, превращаясь в результате в художественную информацию, которую он стремится передать людям. Разумеется, в целом ряде жизненных ситуаций фильтр этот не «включается» и художник мыслит, чувствует, общается с другими людьми обычными, нехудожественными способами; в записанных Эккерманом беседах с Гете, в дневниковых заметках, в мемуарах Станиславского, в письмах Довженко, в речах Джейн Фонда перед нами проявления логического, а не художественного мышления; бытовой, а не художественной речи. Это значит, что наличие тех двух типов психики, о которых не раз говорил И. П. Павлов,— психики художников и мыслителей — никак не означает их абсолютной «разнесенности» по разным людям; напротив, каждый человек в той или иной степени обладает обеими. Художником же становится такая личность, у которой образно-поэтическая структура сознания получает особое развитие и требует реализации в специальных формах деятельности. Вопрос заключается, следовательно, в том, чтобы выявить эту своеобразную структуру художественного таланта.

Мы уже имели возможность изложить решение этой проблемы*, поэтому сейчас можно ограничиться самым кратким описанием сути дела.

В истории науки психологический субстрат таланта истолковывался самым различным образом: талант определялся и как специфический тип мышления — «мышление в образах», по определению Гегеля и Белинского; и как высокоразвитая сила воображения, фантазии (В. Вундт так и назвал свою книгу «Фантазия как основа искусства»); и как особая эмоциональная чувствительность («лирическая интуиция» по Б. Кроче)... Каждое из таких определений указывает, несомненно, на какой-то действительно присущий художественно-творческой способности психический механизм и вместе с тем каждое из этих определений оказывается явно односторонним, оставляя место и для других.

По-видимому, художническая одаренность есть сложное, гетерогенное психическое образование; мы признаем это естественным и закономерным, если вспомним, что именно такова сама художественная деятельность! Но в таком случае и структура та-

* См. параграф «Художественно-творческая способность как синтетический механизм психики» в коллективной монографии «Природа искусства и механизмы художественной деятельности». Под ред. проф. А. Н. Илиади. Л., 1974, стр. 134—138.

ланта должна соответствовать структуре данной деятельности, ибо как может возникнуть полноценный художественный продукт, если в самой творящей силе не заключена возможность возникновения именно такого — художественного — качества?

И в самом деле, точно так же как художественная деятельность есть синкретическое слияние (взаимное отождествление) четырех основных видов деятельности, так художественно-творческая одаренность должна быть синкретическим единством, тождеством тех психических механизмов, которые обеспечивают основные виды человеческой деятельности. Так, познавательная деятельность эффективна постольку, поскольку исторически сложился (и у каждого индивидуума вновь складывается в онтогенезе) главный ее инструмент — абстрактное мышление. Конечно, мышлению помогают осуществлять эту его задачу другие механизмы психики — память, воображение, интуиция, эмоции, внимание и т. п.; но столь же несомненно, что все они играют в гносеологическом отношении вспомогательные роли, прямым же инструментом познания остается именно оно, абстрактное мышление. Таким же непосредственным инструментом ценностно-ориентационной деятельности является переживание. И тут следует отметить, что установление ценности осуществляется при непосредственном участии других психических способностей и что осознается ценность на уровне мировоззренческом, идеологическом; однако специфика эмоциональной активности психики состоит именно в том, что она осуществляет акт оценки — по точному определению Л. С. Выготского, эмоция есть «результат оценки самим же организмом своего соотношения со средой»*.

Естественно, что и преобразовательная деятельность человека также находит в психике опосредующий ее механизм. Его имя —воображение. Речь идет о способности психики создавать идеальные реконструкции реальных связей и отношений, которые человек стремится осуществлять практически. Без этих «моделей потребного будущего», этих образов-представлений продуктов совершаемого действия, этих идеальных моделей того, что должно возникнуть в результате реального преобразования человеком мира, немыслимо никакое практическое действие — вспомним, как писал об этом К. Маркс в «Капитале». Вместе с тем, поскольку преобразовательная деятельность выступает в искусстве на двух уровнях — материальном и практически-духовном, порождая конструктивную и моделирующую стороны художественного творчества, постольку и в таланте происходит своеобразное расслоение собственной активности воображения, способной создавать образные модели жизни, и эстетического отношения к материалу, обеспечивающего создание звуковых, живописно-пластических, жесто-мимических, словесных конструкций, одновременно красивых и выразительных, эстетически значимых и одухотворенных.

Наконец, деятельность общения тоже имеет свой специфический психологический фундамент. Он по-разному называется учеными — то «симпатией», то «любовью», то «межличностным притяжением», то «нравственным чувством», то «синтонией»*, но несомненно наличие в психике подобного механизма, обусловливающего общение человека с человеком, побуждающего людей к общению, обеспечивающего связи людей как субъектов деятельности. Нетрудно увидеть, что этот момент общительности есть и в художественном таланте.

Таким образом, все эти пять способностей психики входят в структуру таланта, становясь разными его гранями — потому-то художник в своем творчестве и мыс-

* Л. С. Выготский. Избранные психологические исследования. М., 1956, стр. 110.

* См. К. Обуховский. Психология влечений человека. М., 1972; С. Л. Рубинштейн. Проблемы общей психологии. М., 1973.

лит, и переживает, и воображает и т. д. одновременно и слитно. Таков изоморфизм таланта и художественной деятельности. И он же проявляется в том, что талант — система динамическая, как и художественная деятельность: в нем, как и в ней, разные компоненты могут играть разную роль, то доминируя, то оттесняясь на самый задний план. Благодаря этому возникают различные типы художественной одаренности — скажем, тип таланта с мыслительной доминантой (например, у С. Эйзенштейна) или с эмоциональной (например, у А. Довженко), или с доминантой воображения (например, у А. Тарковского) и т. д.

Однако талант есть лишь способность и потребность художественного творчества; реализация этой способности и этой потребности зависит от наличия у художника соответствующего умения практически решать творческие задачи. Вот почему третьим необходимым компонентом художественного творчества как системы должно быть признано мастерство. Не будем и тут повторять сказанное, остановимся лишь на проблеме структуры художнического мастерства.

Подобно тому, как талант художника обычно сводится то к одной, то к другой своей психологической составляющей, так и в мастерстве видят, как правило, либо умение художника работать в материале, либо умение строить сюжет, фабулу, лепить характеры и т. д. и т. п. Между тем, чтобы мастерство художника могло полноценно реализовать все запросы таланта, оно должно обладать тем же строением, каким обладает талант. Оно должно быть способно, во-первых, реализовать познавательные устремления таланта; и действительно, опыт творческой деятельности позволяет художнику быстро, точно и часто интуитивно находить решения тех познавательных задач, которые ставит перед ним талант. Одновременно мастерство выражается в том, с какой точностью умеет художник воплощать свои оценки изображаемого, свое отношение к действительности. (Как часто встречаем мы у молодых, неопытных художников в ответ на критику объяснение: «Да я совсем не это хотел сказать в моем фильме (романе, пьесе, роли)!» Объективное расхождение замысла и воплощения, действительной позиции художника и той, которая «вычитывается» из его произведения, нередко проистекает из недостатка мастерства, из неповиновения материала, подчиняющего себе замысел вместо того, чтобы подчиниться ему.) Третья сторона мастерства — способность точно и ярко воплощать создаваемое воображением. Ибо существует немалая дистанция между тем, что твоя фантазия способна насочинять «в уме», и тем, как реализуются эти «видения» в самом произведении. И точно так же заключенное в таланте художника эстетическое отношение к материалу требует своей реализации в процессе конкретной обработки материала при построении звуковой, пластической, мизансценической конструкции. Наконец, именно мастерство призвано претворять в действительность коммуникальные устремления таланта. В этом смысле мастерство есть свободное владение художника языком своего искусства, тогда как талант есть лишь способность владеть этим языком как наиболее соответствующим для вырабатываемой им, талантом, художественной информации.

Так выясняется изоморфность, структурное соответствие мастерства и таланта, которое распространяется и на их способность к динамическим видоизменениям соотношения составляющих их элементов. В мастерстве, как и в таланте, его стороны крайне редко соотносятся гармонично, как, например, у Рембрандта или Моцарта, у Гете или Пушкина. Чаще всего они развиваются неравномерно, и сила одного художника — в мастерстве психологического анализа, другого — в эмоциональном самовыражении, третьего — в совершенстве создаваемых им конструкций и т. д.

Однако и на этом выявление необходимых и достаточных компонентов художественного творчества как системы не может завершиться, так как для реального функционирования этой системе нужно иметь еще один механизм, способный определять конкретную направленность творчества. Ибо направленность эта не заложена ни в общих свойствах личности художника, ни в природе его таланта, ни в его мастерстве. Такую роль — роль своеобразного «алгоритма» творчества — играет художественно-творческий метод.

Понятие «творческий метод», известное уже Ф. Шиллеру*, прочно вошло в советскую эстетику в конце 20-х годов и с тех пор является одной из центральных категорий марксистской эстетической теории. Это понятие выражает признание сознательного характера художественной деятельности и социальной детерминированности творчества художника. Не повторяя и тут всего сказанного в литературе, отметим лишь обнаруживающийся вновь факт изоморфизма — соответствие структуры метода структуре таланта и мастерства, а значит — художественной деятельности как таковой. Как это уже было нами подробно показано в свое время**, творческий метод не сводится к способу познания, но включает в себя целую систему установок, соответствующую по своей структуре строению художественной деятельности. Это значит, что творческий метод каждого художника (как и целой группы художников, составляющих определенное течение или направление в истории искусства) образуется из сопряжения пяти основных установок: а) познавательной установки, определяющей направленность художественного познания и его внутреннюю структуру (принципы соотнесения в образе общего и единичного); б) оценочной установки, определяющей характер утверждаемой художником системы ценностей и способ их утверждения (открыто тенденциозный или скрытый, подтекстовый); в) моделирующей установки, определяющей избираемые художником принципы построения образных моделей жизни (например, жизнеподобных, фантастических, аллегорических, символических и т. п.); г) конструктивной установки, определяющей приемы конструирования материальной плоти произведений искусства и д) языковой, коммуникативной установки, определяющей способы превращения материальной конструкции произведения в систему знаков, кодирующую выражаемое им содержание и характер возникающего при этом художественного языка (степень его традиционности, общепонятности и т. д.).

Так выясняется, что личность художника, талант, мастерство и творческий метод являются основными компонентами художественно-творческого процесса, необходимыми и достаточными для выработки художественной информации и ее предметного закрепления в произведениях искусства.

4. Художественное произведение как носитель и передатчик художественной информации

Согласно известному определению К. Маркса, во всяком труде процесс «угасает» в продукте, продукт «опредмечивает» созидательную активность человека. Это имеет прямое отношение и к художественной деятельности, в которой продукт творчества также выступает в качестве опредмеченного процесса.

Уже по этой причине структура художественно-творческой деятельности не может не отпечататься на создаваемом продукте, не может не перенестись в произведение искусства.

Структура художественного произведения, рассмотренная под этим углом зрения, уже

---

* См. его замечательную статью «О наивной и сентиментальной поэзии» (Ф. Шиллер. Статьи по эстетике. Л.— М., 1935, стр. 338).

** См. М. С. Каган. Метод как эстетическая категория.— «Вопросы литературы», 1967, № 3.

была нами описана*, поэтому сейчас ограничимся самым кратким указанием на то, что в произведении должен зафиксироваться каждый из пяти уровней, по которым протекает творческий процесс. Познавательный уровень предстает в произведении киноискусства, например, как его тема, оценочный — как его идея, и диалектическое единство темы и идеи образует художественное (или поэтическое) содержание фильма. Уровень моделирующей, духовно преобразовательной деятельности выражен в произведении киноискусства в его внутренней образной форме, к которой относятся характеры персонажей и их действенное взаимоотношение (сюжет). Уровни конструктивный и знаково-коммуникативный воплощаются во внешней форме произведения — в его «теле» и в его «тексте», то есть в материальной конструкции зримой и слышимой, которая опредмечивает художественную информацию, и в знаковой системе, которая с помощью этой конструкции кодирует духовный смысл произведения для передачи его зрителям.

Такое понимание строения произведения искусства определяет систему его научного анализа. Для того, чтобы этот анализ был достаточно полным, он должен охарактеризовать все пять компонентов, образующих целостность художественного произведения, ибо опущение хотя бы одного из них неизбежно ведет к искаженному представлению о целом. Между тем, в киноведческой литературе — как и в других областях искусствознания — мы сталкиваемся достаточно часто именно с такими неполными, а подчас частично однобокими описаниями произведений, опирающимися на неадекватное представление исследователя о строении фильма как художественного явления. В одних случаях описание фильма сводится к одной его тематической характеристике, в других — к пересказу сюжета, в третьих — к выявлению его формальной конструкции, в четвертых — к выяснению особенностей его киноязыка, в пятых — к сочетанию тех или иных из этих характеристик, произвольно избираемых и сохраняющих самостоятельность в этом их «прикладывании» одной к другой (например, в описании сначала содержания, а затем формальных приемов). Значение обосновываемого нами понимания структуры произведения искусства для киноведения состоит поэтому, во-первых, в том, что структура эта не постулируется как интуитивно ощущаемая или субъективно представляемая, а теоретически обосновывается в ее необходимости для искусства как продукта художественно-творческой деятельности, и, во-вторых, в том, что позволяет представлять произведение искусства — в частности кинематографическое — в его реальной целостности, в полноте его существенных параметров.

Совершенно естественно, что в других видах искусства и в различных разновидностях каждого вида выявленные нами компоненты системы «произведение искусства» получают свое конкретное и специфическое преломление — столь специфическое, что подчас может даже казаться, будто в некоторых искусствах какого-то из данных компонентов нет вообще — например, темы в произведении прикладного искусства, сюжета в симфонии или характеров в натюрморте: на самом же деле все эти компоненты необходимо наличествуют повсюду, только имеют иногда различное терминологическое обозначение: скажем, понятие «музыкальная тема» обозначает именно то, что в литературе или драматургии называется «характером» («образом», «персонажем», «героем»); в натюрморте или пейзаже носителями «характеров» оказываются не люди, а вещи или природные явления, однако сам этот элемент художественной структуры, как бы его ни называли, равно как и взаимодействие «характеров», которое мы условно именуем «сюжетом», существенно в ней необходим, так как представляет собой ту ступень образной конкретизации содержания,

* См.: М. С. Каган. «Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, лекция XVII; «Структура литературного произведения», КЛЭ, т. 7.

на которой начинается, говоря словами Гегеля, переход содержания в форму. Отметим также, что более детальный анализ строения произведения в том или ином виде искусства способен обнаружить некоторые переходные элементы, стоящие как бы на пути от внутренней формы к внешней — например, композиционно-ритмическую структуру, проявляющую себя в киноискусстве как монтажное строение фильма. Вообще говоря, с точки зрения структурного анализа, художественный фильм следует признать едва ли не самым показательным типом произведения искусства, поскольку он, как мы уже отмечали, с наибольшей полнотой синтезирует все, чем располагают другие искусства — пространственное бытие и процессуальность; словесные, мимические, изобразительные и музыкальные выразительные средства; максимальное жизнеподобие и максимальную же условность. Поэтому основные структурные компоненты, которые образуют фильм — тематически-идейные, сюжетно-характерологические и конструктивно-языковые,— представляют, так сказать, в идеальном виде строение произведения искусства как такового.

Остается подчеркнуть, что это его строение детерминировано внутренним строением художественно-творческой деятельности, которое, как мы видели, определяло структуру всех «блоков» художественно-творческого процесса — таланта, мастерства, метода — и которое отлилось в структуре созданного с их помощью произведения. Если мы примем весьма выразительное, на наш взгляд, определение информации как «мигрирующей структуры»*, то поймем закономерность обнаруженного нами конкретного проявления этой «миграции» в художественной деятельности. Но и более того — мы вправе предположить, что такая «миграция» будет продолжаться и тогда, когда мы обратимся к анализу конечного звена художественной деятельности — процесса восприятия произведений искусства.

5. Художественное восприятие и его внутреннее строение

Если художественное творчество как процесс «угасает» в своем продукте — произведении искусства, то в его восприятии продукт как бы вновь «загорается», порождая новую процессуальную форму художественной деятельности. Для ее анализа решающее значение должны иметь следующие соображения:

1. Процесс восприятия искусства есть специфическая форма деятельности — человека — разумеется, деятельности духовной, психической, в отличие от практической деятельности художника, но именно деятельности, то есть активного извлечения из произведения закодированной в нем художественной информации, а не ее пассивного «отражения». Глубокий смысл имеет поэтому понятие «сотворчество», которое часто употребляется в психологии искусства для характеристики художественного восприятия. Хотя, как мы увидим далее, это понятие не способно охарактеризовать всю полноту процессов, протекающих в сознании воспринимающего искусство человека, оно весьма выразительно обозначает самую сердцевину художественного восприятия, отличая его от восприятия научных произведений, идеологических, технических и иных семиотических объектов (внехудожественных текстов).

2. Восприятие искусства оказывается, следовательно, деятельностью, как бы повторяющей («сотворчество») строение творческой деятельности художника, но повторяющей ее «в обратном порядке», так как в этом процессе осуществляется декодирование той информации, которую закодировал художник в процессе творчества. Отношение художественного творчества и сотворческого художественного восприятия мы вправе поэтому рассматривать

---

* См. Я. К. Ребане. Информация как мигрирующая структура. Ученые записки Тартуского гос. университета, 225 выпуск. Труды по философии, XII, Тарту, 1969.

как зеркальную симметрию, то есть обратное движение в аналогичной (изоморфной) динамической системе.

В самом деле, если исходным пунктом творчества художника являются его качества как личности, то в художественном восприятии личность реципиента есть конечный пункт воздействия произведения искусства, ибо его объективная последняя цель — формирование человека как личности (это было убедительнейшим образом показано в работах С. Х. Раппопорта*). И напротив, если на «выходе» художественного творчества стоит творческий метод как система установок, определяющих направление практической деятельности таланта и мастерства, то акт восприятия искусства подготавливается системой психических установок — применяя этот термин в прямом, психологическом смысле,— которые определяют направленность действия всех механизмов художественного восприятия. Если, далее, творчество художника обусловливается наличием у него таланта и мастерства, то художественное восприятие как сотворчество требует от реципиента наличия отраженных форм мастерства и таланта: первая выступает в виде навыков восприятия искусства, приобретаемых — как и мастерство! — в опыте, в непосредственном общении с произведениями искусства и в их изучении, а вторая — в виде одаренности воспринимающего, его способности усваивать художественную информацию, передаваемую на языке того или иного вида искусства,— не случайно К. С. Станиславский говорил, что «существуют не только талантливые актеры, но и талантливые зрители» (показателен и тот хорошо известный факт, что способность к пониманию музыки, живописи, танца, поэзии, любовь к этим искусствам обнаруживается в раннем детстве, раскрывая врожденные основы одаренности к восприятию, как и одаренности к творчеству). Имя этого «таланта восприятия» — вкус*.

Что касается внутреннего строения всех выделяемых нами подсистем художественного восприятия, то его анализ должен опираться и на накопленный историей науки богатейший эмпирический материал, и на идею изоморфизма, лежащую в основе нашего подхода к изучению художественной коммуникации как информационной системы.

Поскольку художественное восприятие находится по отношению к художественному творчеству в отношении зеркальной симметрии, оно должно быть рассмотрено в обратной последовательности — начиная с системы установок реципиента и кончая участием в восприятии всей полноты его качеств как конкретной личности.

Выдающийся советский психолог Д. Узнадзе и его ученики создали теорию установки, показав, что под влиянием ряда факторов человеческая психика находится всегда в состоянии некоей готовности, предрасположенности к определенному действию и что эта ее установка оказывает существенное влияние на само действие. К сожалению, до сих пор ученые не изучили специально роль установки в художественном восприятии, хотя не подлежит никакому сомнению, что она наличествует и здесь, подготáвливая и направляя процесс восприятия произведений искусства.

Специфическая установка на восприятие художественного произведения возникает уже тогда, когда мы отправляемся в кинотеатр, на концерт, в музей, готовясь тем самым к получению именно художественных, а не каких-то иных впечатлений. Установка эта складывается, как правило, бессознательно, хотя известную роль может тут играть и сознательная самонастройка реципиента. Еще более конкретный характер установка приобретает под влиянием определенных индикаторов, которыми обладает произведение искусства. Таким индикатором может быть, скажем, жанровый подзаголовок «трагедия», «комедия»,

* См., например, его книгу «Искусство и эмоция», 2-е изд. М., 1972.

* Нельзя не отметить, что такое соотношение «гения» и «вкуса» было впервые установлено И. Кантом.

«водевиль», «пародия», «героическая поэма» и т. п.; роль индикатора может играть художественное учреждение, в котором должен осуществиться акт восприятия,— филармония или мюзик-холл, драматический театр или цирк, театр оперы и балета или театр оперетты; подобным индикатором может быть, наконец, аннотация, прочитанная в критической статье, или рекомендация, полученная от друга, или рекламные стенды у входа в кинотеатр. Но бывает и так, что никакого индикатора произведение не имеет и мы идем смотреть новый фильм или начинаем читать роман, не зная предварительно, какова его жанровая природа и какой установки требует его восприятие. В этом случае процесс восприятия начинается с самостоятельного поиска установки, с нащупывания ключа, с помощью которого можно раскрыть существо этого произведения.

Исследователи восприятия киноискусства совершенно правильно отмечают зависимость общей оценки фильма от установок различных категорий зрителей: «Словом, здесь важную, если не решающую роль играет зрительная установка на восприятие произведения»*. Только поэтому становятся возможными такие, например, вопросы в анкете, предложенной свердловскому зрителю: «Фильмы каких (зарубежных) стран вы предпочитаете?»** — наличие подобной избирательности, основанной на опыте общения зрителя с киноискусством, на знакомстве с критическими статьями, на отзывах друзей, обусловливает и расширение (сужение) общения с фильмами той или иной категории, и возникновение того, что Р. Ингарден называл «предварительной эмоцией», и направленность всего процесса восприятия. Между тем, мы пока значительно лучше представляем себе социальную детерминированность зрительских установок — благодаря большой работе, проведенной социологами Свердловска, Москвы, Таллина,— нежели их эстетическую природу и психологические механизмы их действия. Впрочем, в последнее время исследовательская мысль все чаще и увереннее движется в этом направлении — одним из наиболее близких примеров может служить специальная глава «Ценности и установки» в книге С. Гинзбурга*. Вместе с тем, встречается представление об эстетической установке как психологическом субстрате вкуса. «Эстетический вкус, по нашему мнению, и есть эстетическая установка, формирующаяся в эстетическом опыте человека»,— пишет Л. Н. Столович**. Представляется, однако, что отождествление понятий «вкус» и «установка» не позволяет выявить реальную сложность механизма эстетического восприятия, в котором установки и вкус выполняют разные функции и имеют разную психологическую природу.

Опираясь на имеющиеся в нашем распоряжении наблюдения и развивая избранное нами направление исследования, мы готовы утверждать, что встречаемся здесь в художественном восприятии не с одной какой-то установкой, а с множеством установок. Не случайно П. М. Якобсон, обобщая большой материал исследований психологии художественного восприятия, говорил о наличии некоей «системы неформулируемых, но актуально действующих ожиданий (то есть установок.— *М. К.*) читателя, зрителя, слушателя. Это и ожидание при встрече с произведением искусства ответа на нравственные и эстетические вопросы; это и ожидание эмоционального воздействия; это и ожидание нового в познании жизни; это и представление о том, что в данном произведении откроется сам художник...»*** Мы получим, однако, право называть это множество ожиданий — или установок — системой только в том случае, если обнаружим необходимые и достаточные компоненты этой системы и их связь друг с дру-

* Кино и зритель. Опыт социологического исследования. Под ред. Л. Н. Когана. М., 1968, стр. 176.
** Там же, стр. 204. См. там же типы анкет на стр. 310—326.

* С. Гинзбург. Очерки теории кино. М., 1974.
** Л. Н. Столович. Природа эстетической ценности. М., 1972, стр. 207—208.
*** П. М. Якобсон. Психология и художественное восприятие.— Сб. «Художественное восприятие». Л., 1971, стр. 76.

гом*. У нас есть возможность ответить на этот вопрос, исходя из предположения об изоморфности данной системы системе практических установок, образующих творческий метод, а в конечном счете — художественной деятельности как таковой.

Опыт подтверждает, что у реципиента существует, во-первых, известная гедонистическая установка, выражающаяся в его расчете на получение эстетического удовольствия от общения с произведением искусства. Несомненно, во-вторых, что у него существует определенная коммуникативная установка, выражающаяся в готовности вступать как в непосредственное общение с другими зрителями или слушателями, так и в опосредованное общение с самим автором (или авторами) произведения, реализующееся чаще всего через общения с его героями. Известно, в-третьих, наличие более или менее развитой познавательной установки художественного восприятия, то есть предварительного интереса к произведению как источнику неких знаний (о неизвестной стране, о далекой эпохе, о диковинной профессии, о биографии выдающегося человека, или просто о психологии любви, дружбы, подвига, творческого акта...). Очевидно, в-четвертых, наличие ценностной установки восприятия искусства — стремления встретить в произведении близких реципиенту по ценностным ориентациям персонажей, способных вызвать его сопереживание. Наконец, у него может быть более или менее смутная надежда на возможность проявления собственной активности, именуемой «сотворчеством», на участие своего воображения в творческом акте.

Все эти пять видов установки образуют динамическую систему, в которой каждый элемент может доминировать или сводиться к минимуму, в зависимости от ряда как объективных, так и субъективных факторов, то есть и от особенностей самого произведения, к встрече с которым готовится реципиент, и от его собственного характера, интересов, эстетической подготовленности и т. д. Развитый художественный вкус предполагает наличие всей системы установок с ее перестройкой в каждом конкретном случае.

Переходя к анализу вкуса, мы должны сразу же отметить, что его психологическое строение остается пока столь же темным, как и строение художественного таланта. Уже в XVIII веке, когда вкус впервые оказался в центре внимания эстетики, было установлено, что он вбирает в себя различные психологические механизмы. Обобщая суждения на эту тему французских просветителей, А. Ф. Лосев и В. П. Шестаков отметили, что, по мнению мыслителей XVIII века, вкус не относится ни к чувству, ни к рассудку, ни к разуму, хотя он в то же время «обладал достоинствами и разума, и рассудка, и чувства»*. И. Кант обосновал такое толкование, рассматривая вкус как гармонизацию чувства и рассудка. Можно ли, однако, считать, что этими двумя психическими силами исчерпывается структура вкуса?

На этот вопрос мы не найдем ответа в современной литературе. Подобно установкам, вкус исследуется у нас гораздо активнее с социологической точки зрения, чем с точки зрения психологической. В немногочисленных работах, посвященных анализу вкуса — от вышедшей почти десять лет назад книги А. С. Молчановой** до появившейся совсем недавно брошюры В. К. Скатерщикова***,— вопрос о его психологической структуре даже не ставится, как будто она совершенно ясна; однако ни в одном учебнике по психологии вы не встретите характеристики вкуса в ряду других психических явлений, так что нет никаких оснований считать данный вопрос

---

* См. М. С. Каган. О системном подходе к системному подходу.— «Философские науки», 1973, № 6.

* А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий. М., 1965, стр. 263.

** А. С. Молчанова. На вкус, на цвет... М., 1966.

*** В. К. Скатерщиков. Об эстетическом вкусе. М., 1974.

решенным. Что же касается роли вкуса в оценке искусства, то достаточно сослаться, как на один из свежих и предельно ярких примеров, на высокую оценку некоторыми зрителями и даже критиками некоторых вопиюще безвкусных фильмов, чтобы стало ясно, сколь существенна проблема эстетической функции вкуса и сколь актуальна задача его воспитания — и у зрителей, и у некоторых критиков, и, подчас, у самих художников...

Подходя к анализу вкуса с принятых нами методологических позиций, мы обнаружим в нем структурное сходство с талантом, поскольку первый должен декодировать ту информацию, которую второй закодировал.

Действительно, работа вкуса начинается с постижения того специфического языка, на котором произведение с нами говорит,— кинематографического языка, языка живописи, скульптуры, танца и т. п. Понимание языка искусства — непременное условие усвоения выражаемого им содержания. Разумеется, умение «читать» художественный текст обретается человеком в опыте общения с искусством; развить такое умение — важная цель процессов художественного образования и воспитания. Не подлежит, однако, сомнению, что известная предрасположенность к пониманию того или иного художественного языка и потребность «читать» соответствующие художественные тексты — музыкальные, живописные, поэтические — даны человеку от рождения, то есть коренятся в особенностях строения психики индивидуума; только поэтому мы встречаемся с ранним и спонтанным проявлением у детей тяги к определенному искусству и полным безразличием, «глухотой» к другим искусствам, которые «ничего не говорят» — в буквальном смысле этого слова — данному ребенку. По-видимому, подобной врожденной предрасположенности к пониманию киноязыка не существует, поскольку язык этот крайне близок к «языку» реальной жизни. Однако эта близость опасна, ибо она порождает представление, что у кинематографа вообще нет никакого языка, что он воспринимается так же, как сама жизнь. Опровержение этой ложной иллюзии в процессе эстетического воспитания молодежи — необходимый аспект процесса формирования кинематографического вкуса — в принципе общедоступного, но отнюдь не каждым индивидуумом реально обретаемого...

Так «начинается» вкус, но к этому своему моменту он, безусловно, не сводится. Вторым его необходимым компонентом является способность сопереживания, эмоционального перенесения в выстроенный художником образный мир, позволяющая зрителю, читателю, слушателю непосредственно приобщаться к тем ценностям, которые образно опредмечены в данном произведении. А этот момент вкуса ведет нас к третьему его механизму — механизму понимания смысла, познавательной стороны содержания данного произведения (этот гносеологический момент вкуса наличествует и «работает» всегда, однако особенно ярко проявляется его действие при восприятии произведений так называемого «интеллектуального искусства» — не только современного, подобных фильмам Бергмана, но и классического — подобных гетевскому «Фаусту»).

Четвертый психологический механизм вкуса — способность сотворчества, сказывающаяся в необходимом воссоздании тех образных моделей жизни, которые были созданы воображением художника. Такая необходимость проистекает не только из того, что во многих случаях — яснее всего это проявляется в литературе — искусство не ставит образ перед нашим взором, но требует от нашего воображения самостоятельного воспроизведения этого образа для его восприятия внутренним взором и внутренним слухом; не менее существенно, что и в таких искусствах, как живопись, театр, кино, где образ, казалось бы, поставлен перед нашим взором самим художником и от нас требуется лишь его увидеть, узнать и опознать, в действительности от зрителя требуется нечто значительно большее — достроить образ, который художником отнюдь не завершен, причем завершить его построение каждый зри-

тель должен самостоятельно, на основе всего своего жизненного и художественного опыта*.

И, наконец, пятый момент вкуса, пятый его психологический механизм, порождаемый наличием конструктивной стороны художественной деятельности и ее предметным воплощением в произведении искусства,— способность испытывать эстетическое наслаждение от восприятия и оценки данной конструкции (звуковой, цветопластической, мимической) как высокоорганизованной целостности, в которой каждый элемент закономерно связан с другими (единство стиля!), гарантом же этой связи является единство содержания, детерминирующего данную систему форм и в ней полно раскрывающегося.

Мы видим, что вкус является крайне сложным психическим явлением, что в нем присутствуют моменты рациональные и эмоциональные, активность воображения и способность эстетического наслаждения, и что, вместе с тем, в этой психологической синкретичности есть своя внутренняя логика, своя структура, обусловленная строением художественного произведения, в котором вкус должен декодировать содержащуюся в нем информацию с возможной полнотой, что и объясняет его изоморфность произведению искусства. Понятным должно быть и то, что если структура последнего динамична, такой же должна быть и структура вкуса — в противном случае мы не сможем осуществлять его необходимую перестройку, переходя от восприятия фуги Баха к восприятию вальса Штрауса, от водевиля к шекспировской трагедии, от «Андрея Рублева» к «Веселым ребятам».

Если вкус, как и талант, представляет собой развитие неких природных, полученных индивидуумом от рождения, психических задатков, то навык художественного восприятия, как и мастерство художника, благоприобретаемы, являясь чистым продуктом обучения и опыта. И точно так же как без помощи мастерства — реальной действующей силы — талант остается лишь способностью, силой потенциальной, так и вкус реализует свои возможности художественного восприятия лишь с помощью полученных реципиентом навыков. Поэтому, подобно тому, как структура мастерства повторяет структуру таланта, так и структура навыка восприятия искусства должна повторять структуру вкуса. И действительно, полноценное художественное образование учит человека а) понимать язык различных искусств, б) оценивать различные способы конструирования художественно-образной ткани и в) способы построения образных моделей, г) легко усваивать познавательное содержание произведений искусства и, в конечном счете, д) органично вживаться в заключенную в них художественную информацию, поскольку все вышеперечисленные моменты восприятия как бы широко распахивают двери для глубокого и сильного художественного сопереживания. А это сопереживание втягивает в художественное восприятие весь духовный мир личности зрителя, читателя, раскрывая перед нами конечный пункт всего процесса — воздействие искусства на человеческую личность.

Личность воспринимающего — конечный пункт движения художественной информации. По сути дела, информация эта есть не что иное, как способ связи личности с личностью — художника как личности с личностями бесконечного множества людей, к которым обращено его искусство. Цель искусства — воздействовать на человека как на личность, формировать человека как личность, строить и перестраивать человеческие личности. Поэтому восприятие искусства зависит не только от системы установок, от вкуса и от навыков воспринимающего, но от всего богатства его духовного мира как личности. Яснее всего это выражается в свойственном процессу художественного восприятия интерпретационном моменте, которого

* Проблема эта почти еще не разработана в нашей науке. Тем интереснее значительный шаг, сделанный в этом направлении — исследование О. Д. Пиралишвили «Теоретические проблемы изобразительного искусства. Критерии завершенности в искусстве и теории «Non-finito». Тбилиси, 1973.

нет в восприятии научных, технических и всяких иных произведений, поскольку они не обращены к человеку как личности. Так рождается явление, которое С. Х. Раппопорт удачно назвал «вариантной множественностью» художественного восприятия*.

Поскольку художественное восприятие, как и художественное творчество, втягивает в себя личность человека в целом, постольку в обоих случаях процесс этот осуществляется в соответствии со структурой личности. Это значит, что интерпретационная активность реципиента, характер вовлекаемых в дело ассоциаций, способность к сопереживанию, сотворчеству, пониманию языка искусства зависят от реального содержания и развития всех пяти потенциалов личности читателя, зрителя, слушателя: 1) от того, что и как он знает о жизни, о природе, обществе, человеке, о себе самом; 2) от того, что и как он ценит в жизни; 3) от того, в каких направлениях и как развертывается его созидательная деятельность; 4) от того, каков его коммуникативный потенциал; 5) от того, наконец, каковы его художественные потребности, интересы, вкусы, уровень его художественной культуры. Все эти грани личности реципиента, с одной стороны, непосредственно влияют на характер восприятия произведений искусства, а с другой — сами испытывают влияние этих произведений, сохраняют следы их восприятия и так или иначе изменяются по своему содержанию благодаря опыту иллюзорной жизни человека в искусстве. Личность есть, следовательно, и субъект восприятия искусства, и объект его воздействия.

Совершенно очевидно, что все это относится и к личности художника в той мере, в какой он выступает не как создатель, а как потребитель художественных ценностей и, в частности, как первый зритель, первый читатель, первый слушатель того, что сам он создает. Это раздвоение или удвоение имеет огромное значение еще и потому, что художник корректирует творческий процесс, исходя из того впечатления, которое он сам получает от своего произведения в качестве реципиента и критика. Таким образом, система «художественная деятельность» приобретает в известной степени замкнутый характер: оставаясь открытой для внешних воздействий, которые проникают в нее благодаря формированию обществом личностей художника и реципиентов, она является также самоуправляющейся, поскольку формирует сама себя.

Так анализ структуры художественного восприятия открывает возможность понять само функционирование искусства как объективно существующую систему его социальных ролей.

6. Функционирование искусства как системы социальных ролей

Мы уже имели возможность показать*, что искусство полифункционально и что его основные функции определяются структурой художественной деятельности. Ссылаясь на этот анализ и уточняя его, мы можем вывести систему этих функций: 1) организуя общение людей, искусство обретает коммуникативную функцию; 2) распространяя знания о мире, о жизни, о человеке, искусство приобретает просветительскую функцию; 3) формируя ценностные ориентации личности, ее миросозерцание и идеалы, искусство становится средством социально-направленного воспитания людей; 4) развивая творческий потенциал личности и доставляя людям эстетическую радость, искусство выполняет свою эстетическую, эвристическую, гедонистическую функцию; 5) наконец, воздействуя на художественный потенциал личности и становясь основным средством

* См. его статью «Семиотика и язык искусства» в сб. «Музыкальное искусство и наука». Вып. 2-й, М., 1973.

* М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, 2-е изд. Л., 1971, лекция X.

художественного воспитания человека, искусство утверждает свою пятую социальную функцию.

Если эстетическое воспитание, имея целью своей формирование и развитие эстетического отношения человека к миру, осуществляется не одним искусством, но всей жизненной практикой людей — их общением с природой, их трудовой деятельностью, структурой быта и т. п. и пр., то художественное воспитание есть специфическая функция искусства и лишь в известной степени ему могут здесь помогать художественная критика, искусствознание, эстетика. Наука об искусстве осуществляет, собственно говоря, художественное образование личности, и только в той мере, в какой вообще образование связано с воспитанием, научное искусствознание принимает участие и в художественном воспитании. Во всяком случае, вне непосредственного опыта восприятия искусства никакие искусствоведческие книги, статьи, лекции, наставления не могут сформировать ни художественную потребность, ни художественный вкус.

Может показаться, что художественное воспитание, как формирование отношения человека к самому искусству, есть работа искусства на самое себя, и потому не может рассматриваться как его социальная роль. Суть дела состоит, однако, именно в том, что формирование и развитие художественного потенциала личности является большой ценностью не только для нее самой, но и для общества в целом: оно ведь только тогда может эффективно использовать средства искусства для нравственного, политического, религиозного (или атеистического) воспитания людей, когда искусство занимает в их жизни большое место, то есть когда у них есть органическая потребность в постоянном получении, расширении и углублении своего художественного опыта, и эту потребность способно возбуждать и укреплять только само искусство. Поэтому работу искусства по развитию художественного потенциала личности следует рассматривать как одну из его главных общественных функций, занимающую необходимое место в системе исполняемых им социальных ролей.

Остается добавить, что эта система вновь обнаруживает не только свою изоморфность всем рассмотренным выше, но и свой динамический характер, свою способность изменять удельный вес каждой функции в зависимости от многих объективных и субъективных, внешних и внутренних условий. Резюмируя все сказанное в настоящей статье, мы хотели бы специально оговорить, что успешное применение обоснованной здесь концепции в искусствоведческом, социологическом или психологическом исследовании конкретных художественных явлений требует обнаружения логики перехода от общего к особенному, а от него — к единичному, то есть от устойчивых законов творчества и восприятия к их специфическому преломлению в той или иной области искусства — скажем, кинематографии, театра, литературы и т. п., а отсюда — к уникальности каждого неповторимого проявления художественной деятельности. В этом случае наша схема утратит кажущуюся жесткость и механичность, ибо она будет осмыслена как всего лишь структурный костяк некоей динамической системы, в которой каждый блок и каждый элемент обладают относительной самостоятельностью и потому допускают широкий спектр вариаций как в качественном, так и в количественном отношениях. В конкретном искусствоведческом анализе существенно важно не потерять эти вариации. Но не менее важно видеть за деревьями лес, то есть не потерять целостность, качественные особенности и закономерность внутренней организации той сферы деятельности, которая при этом нами исследуется,— деятельности художественной, искусства.

К 70-летию И. Е. Хейфица

Д. Гранин

Ясно о сложном

Если бы я не знал лично Иосифа Ефимовича Хейфица, я бы мог подумать, что ему и восемьдесят лет и девяносто, настолько имя его неотторжимо от всей истории советского кино, настолько оно привычно для меня всю мою сознательную жизнь. Но, зная Иосифа Хейфица, я внутренне не согласен ни с его семидесятилетием, ни даже с шестидесятилетием. В нем нет ничего ни от классика, ни от мэтра.

С Иосифом Ефимовичем Хейфицем меня познакомил Юрий Павлович Герман...

Я написал эту фразу и заметил, что она похожа на свидетельское показание. Почему? Может быть, потому, что я вспомнил про «Дело Румянцева». В то время они работали над этой картиной. У них было веселое, завидное, устойчивое содружество. Они сделали несколько фильмов и несколько не сделали. Несделанные были тоже интересны, и они о них жалели, но как-то небрежно, от щедрости и нетерпения. Похоже было, что процесс придумывания, сочинения и есть для них самое интересное и важное. Это было удивительно счастливое сочетание талантов. Я видел их как-то больше через Юрия Павловича Германа. Но знал я Хейфица всегда. Потому что с его именем было связано то кино, с которым росло мое поколение,— «Горячие денечки», «Депутат Балтики», «Член правительства», «Его зовут Сухэ-Батор»... Фильмы эти живут и работают сегодня, хочу надеяться, что их ждет еще долгая жизнь.

Когда-то я считал, что кино, не в пример книгам, быстро стареет. В том-то и дело, что кино тоже остается. Оно живет в нас, с нами. Названия фильмов, поставленных Хейфицем, будь то «Дело Румянцева» или «Большая семья», отзываются во мне не просто знакомыми заголовками афиш. Какие-то чувства вдруг оживают внутри. Я говорю «какие-то» потому, что не разобрать, какие, потому что все это давно переработано, осмыслено, прочувствовано, вошло в плоть характера, стало смехом, печалью, пониманием жизни.

Вдруг перед глазами возникает осенний желтый лист, влепленный ветром в лобовое стекло машины... Ромашки, которые объезжает машина... Одна за другой вспыхивают перед глазами сочные, оказывается, навсегда врезанные детали.

У настоящего поэта всегда есть строчки, которые запоминаются, которые приятно повторять, которые входят в обращение.

Примерно то же происходит с кинокартинами. У Хейфица таких кадров-деталей множество. Когда-то мне казалось, что это счастливые находки, случайность. Позже я понял, что это стиль режиссера, особенность его таланта, его умение видеть мир. Вернее сказать, не умение, а способ. Чеховская способность рассказывать о самом сложном через деталь, заменять описание емким жестом, предметом... Не случайно Иосиф Хейфиц так любит Чехова, возвращается к нему, экранизирует его, может, самые лучшие повести.

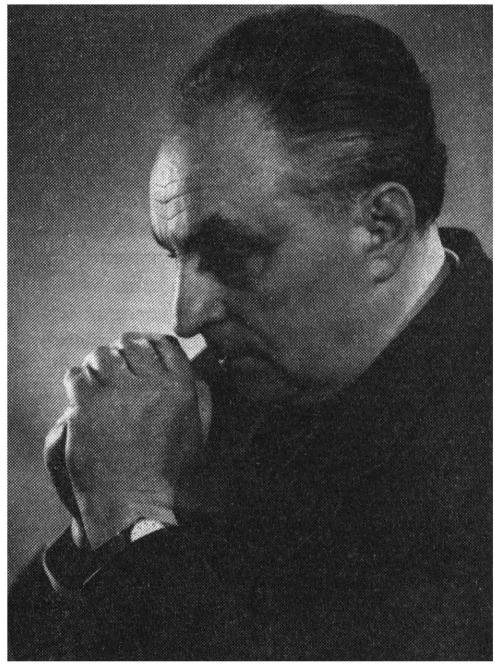
И в последней работе его — фильме «Единственная» с той же замечательной силой, а может, даже с еще большей, работает, действует д е т а л ь. Поэтика этого волнующего повествования о неподвластных разуму и логике глубинах любви вся пронизана деталями — цветовыми, звуковыми, зрительными. Это особое, редчайшее искусство строить фильм из таких деталей. Цельность характеров, замысла при этом не теряется, не дробится, а крепнет.

В фильмах Хейфица меня всегда привлекала их демократичность в самом высоком смысле.

Это всегда то, что волнует всех, то, что понятно всем, что входит в понятие народного характера. Он умеет говорить ясно о сложном. Это трудно. Так трудно, что чаще предпочитают говорить сложно об очевидном. Мне нравится, что Хейфиц безразличен к модным новациям, он не ломает старых форм, не взрывает, не крушит их, не ослепляет нас открытиями экранной техники, он ищет не вширь, а вглубь. Все пристальнее он вглядывается в человеческую душу, где так причудливо сочетаются любовь и ненависть, любовь и измена, сила и слабость. Пристальность остается довольно редким ныне качеством художников, но, думается мне, потребность в таком пристальном исследовании души все нарастает. Впрочем, в отношении открытий я не прав — почти в каждом фильме у Хейфица происходит открытие нового актера: Алексей Баталов, Ия Саввина, Ада Роговцева,

Однажды в Репино, зимой, я наблюдал, как работали вместе, над сценарием «Единственной», Иосиф Ефимович с Павлом Филипповичем Нилиным. И снова я любовался, с каким азартом и весельем это происходило. Я понял, что это не только жизнерадостность натуры Хейфица, что у него это идет еще и от любви к литературе. Иосиф Хейфиц понимает, чувствует хорошую литературу. Так сразу и безошибочно определил он нравственную значительность превосходного рассказа П. Нилина «Дурь», на основе которого и сделана картина «Единственная». Хорошая литературная основа придает устойчивость фильму все равно что свинец, который заливают в киль яхты. Это уважение к литературе, к первоисточнику, очевидно, помогает И. Хейфицу говорить со зрителем серьезно, не облегчая себе задачи никакими эффектными приемами, не уклоняясь, в обход правды, в многозначительные недомолвки.

Он обладает честностью настоящего художника, которому не нужны льготы, он выбирает себе, может, самый нелегкий путь. Если надо рассказать о страсти, он это делает без постельных сцен, если ему надо сказать о труде, он делает это не за счет машин и техники, если ему надо сказать о гражданственности, он умеет это сделать на экране без слов.



Иосиф Хейфиц много сделал. Он сделал много картин, он многому научил людей, он сделал много добра, и я рад, что эта большая работа не отняла, а скорее прибавила человечности его облику коммуниста, товарища, художника.

А. Баталов

Талант человечности

Юбилейная дата дается свыше и по существу выражает лишь одно, самое простое измерение в человеческой жизни — возраст. Казалось бы, она совершенно не может быть неожиданностью, тем более каким-то открытием, по-

скольку одного этого измерения мало, а применительно к человеку — особенно.

И все-таки, узнав, что кому-то из близких уже стукнуло столько-то лет, мы вдруг ощущаем, как сдвинулось время. Не то, которое однообразно и привычно крутится стрелками на часах, а то, которое своим движением размечает этапы поколений, отмеряет целые пространства человеческой жизни.

И тотчас вспоминаются другие числа и эпизоды, которые случались в обыкновенные серые деньки, длинной чередой стоящие между юбилеями. Уж так устроено, что именно там, в них, скрыты те «чудные мгновения», из которых составляется творческая и человеческая жизнь. Но схваченные ушедшим временем, словно гипсом, разрозненные мгновения само собой складываются в законченную композицию, обретая при этом новые связи и новый смысл.

Фильмы Хейфица связаны с жизнью нескольких поколений; в его картинах снимались актеры дореволюционного театра и недавние выпускники ВГИКа.

Это бросается в глаза, когда взглянешь с торжественной, до смешного не свойственной натуре Хейфица юбилейной высоты на его кинематографический путь. С этой высоты видно, что на каждом этапе движения киноискусства, при всех его поворотах, находится место хейфицевскому фильму — фильму с ясным человеческим и социальным адресом.

Само собой разумеется, что за каждой из этих картин стоит вереница съемочных дней, творческих поисков, неудач и открытий, связанных с совершенно различным, подчас полярным материалом. За последние десятилетия кинематограф так «подрос», возмужал и столь переменился и такое количество модных влияний примерил, что верность художника себе, выбранному когда-то пути, своим идеалам оказывается явлением исключительным, вызывающим глубокое уважение всякого мало-мальски внимательного исследователя.

Фильмы, отснятые Хейфицем в разные времена, стоят теперь у юбилейной даты на одной, словно кем-то заранее прочерченной линии. Точно режиссерский взгляд, манера, умение обнаружить и раскрыть во всем что-то свое, были даны ему изначально, а не обретены по крупицам, в повседневной работе, в сомнениях и горьких разочарованиях, без которых, как известно, не бывает побед.

Среди этих устойчивых примет, отличающих мастерскую руку Хейфица, есть одна, наиболее часто упоминаемая критикой, та, за которую он уже давно получил титул «актерского режиссера».

Непосвященному человеку может показаться, что тут все дело сводится к каким-то особенно милым душевным отношениям. Вроде есть такой симпатичный дядя, который с детства любит и потому не обижает попавших к нему актеров, добиваясь от них всего лаской и терпением. Такой «дедушка Дуров» — только для людей.

Кстати заметим, что в наше время подобное отношение со стороны режиссера к актеру само по себе уже является немалым достоинством, встречающимся гораздо реже, чем хотелось бы.

Однако для кинематографа, для зрителя и даже для самого актера гораздо важнее то, что никак не умещается в рамках этого простого представления об актеролюбивом постановщике, то, что возникает в результате неустанной кропотливой работы, в которой нет разделения на важное и второстепенное, потому что на самом деле речь идет о вещах гораздо более определенных и весомых, чем взаимные симпатии собравшихся на съемке людей.

Речь идет о живом убедительном экранном образе, о стройном исполнительском ансамбле, о художественном единстве, о профессиональном уровне ленты, а стало быть, и о степени ее воздействия на зрителя. И уже как побочный эффект главного направления режиссерской работы случается и рождение молодого кинематографического актера, и «открытие» давно знакомого исполнителя в новом качестве, и блестящие эпизоды.

В конце концов, дело не в актерах, не в том, скольким повезло начинать или работать с Хейфицем. Не стоило бы в день юбилея

выставлять эту особенность режиссуры вперед всего, если бы за ней не скрывалось то самое главное, что пронизывает все созданные им фильмы.

Это главное — человечность. Она присутствует в режиссерском отношении ко всему, что происходит на экране, в построении сцен, в решении каждого образа, в отборе деталей.

Как бы просто ни казалось это слово, как бы странно ни было выделять им какие-то ленты из сотен других, но именно умение находить особое поэтическое начало в самых прозаических вещах, душевную глубину в обычных, на первый взгляд, людях делает картины Иосифа Ефимовича Хейфица особенно понятными и близкими зрителю.

Картины этого режиссера, будь они «этапные» или «проходные», все одинаково населены живыми людьми. В них объемны, узнаваемы, естественны и те, кто близко, и те, кто в глубине экрана.

Неброская и за эти годы двадцать раз выходившая из моды любовь к изображению себе подобных теперь опять встречается не так-то часто. Бывает, что людей на экранах сметает дьявольская интрига или заслоняет привычная схема стандартного героя.

Но Хейфиц и сегодня остался верен себе. Вот только что закончен его новый фильм. В основу положена сложная история любви. Он — шофер, а она — официантка. Словно нарочно, да и в самом деле не случайно, этот режиссер продолжает создавать свою галерею обычных людей. Шоферы, инженеры, целинники, милиционеры, судостроители, доктора — и чеховские в том числе, да и дама с собачкой тоже ведь типичная провинциалка...

Но и разделенные ремеслом, происхождением или даже эпохами, все они остаются глубоко человечными фигурами. Их незримо объединяет пристальный, сочувствующий взгляд художника. Стремление всегда всякий персонаж фильма сделать живым, по-человечески сложным, внимание к простым смертным, к их судьбам и чаяниям — вот что делает Хейфица «актерским режиссером», а его картины нужными людям.

А. Роговцева

Стиль мастера

Когда я получила приглашение приехать в Ленинград на пробы фильма «Салют, Мария!», который снимал тогда Иосиф Ефимович Хейфиц, я почему-то сразу вспомнила давно, в студенческие годы читанную статью Алексея Баталова о том, как Хейфиц работает с актерами. Вспомнилась не только статья, но и чувство, испытанное при чтении,— зависть к актеру, которому повезло сниматься у такого режиссера. У меня в то время с кинематографом отношения складывались плохо. Для себя я решила, что в кино мне не судьба, что мое дело — театр.

...Словом, от пробы я отказалась. Было просто страшно. Ленинград, незнакомый маститый режиссер, незнакомые люди... Боялась, что потеряюсь в непривычной обстановке, не сумею «показаться» режиссеру. И чтобы себя не мучить до и после — отрезала напрочь. Но прошло несколько месяцев, и приглашение повторилось. И тут я поняла, что жалею о своем отказе, что мне хочется попытать счастья — а вдруг?

В театре была премьера, дома болели — я буквально вырвалась из Киева. В Ленинград прилетела замерзшая, усталая — вся на нервах. Иосиф Ефимович потом смеялся, что я половину первой с ним встречи проспала. Просто я приходила в себя.

Съемки шли трудно, я это знала, но передо мной сидел человек, радостно верящий в нужность того, что он делает, одухотворенный этой верой и потому заражающий ею окружающих. Лично для меня все решила эта беседа. То, о чем мы говорили, и *как* говорил Иосиф Ефимович, я запомнила на всю жизнь. Знаете, как смотрит порой режиссер на актера? Внимательно оценивающе. А Хейфиц смотрел внимательно поддерживающе. И на пробах он, стоя за камерой, «болел» за меня.

Хейфица называют актерским режиссером. Обычно мы вкладываем в это понятие умение

выбрать актера и открыть его творческий максимум. Так я думала о Хейфице до встречи с ним, зная его картины, слыша о нем от коллег: все, кто снимался у Иосифа Ефимовича, отзываются о нем восторженно. Оказалось, что это еще не все и, может быть, даже не главное.

Иосиф Ефимович Хейфиц — актерский режиссер потому, что он умеет вникнуть в человеческую сущность актера и даже его личные черточки сделать материалом роли. И постепенно твой персонаж и ты сама сливаются настолько, что ты буквально круглые сутки находишься в работе над ролью. Может, это состояние и называется — «войти в образ»? Так создается атмосфера, то необходимое актеру рабочее настроение, когда самой начинает казаться, что можешь все — такая приходит свобода. В этом — заслуга Иосифа Ефимовича, его и только его. Как ему удается такое, не знаю. Конечно, есть у него свои профессиональные секреты. Но лично я, работая с ним на двухсерийном фильме буквально над каждым эпизодом, не заметила в его работе каких-то особых «приемов». Знаю только, что он бесконечно внимателен к актеру, к его состоянию, что к нему в кабинет, в монтажную можно войти, вбежать, влететь с просьбой, с предложением, с возражением, наконец — Иосиф Ефимович вникает во все с неизменной готовностью выслушать, понять, разобраться. И не то чтобы он спускается со своего режиссерского Олимпа, становясь «добрым дядей»,— вовсе нет. Он остается на своем командном пункте, но и вас возносит на этот уровень.

Вспоминаю сцену похорон сына Марии, которую мы снимали во Вроцлаве. Что-то не ладилось на площадке, и мне нужно было «держать» себя несколько часов подряд. Поляки — они помогали в организации съемок — удивлялись моему самообладанию. Они не знали, что если бы я была одна, я бы тоже сорвалась. Но рядом со мной был Иосиф Ефимович. Все это время он не отходил от меня. Мы бродили по улицам, мокрым от моросящего дождя, и говорили, кажется, про все на свете. И каким-то непостижимым образом то, о чем говорилось, поддерживало во мне нужное моей героине состояние...

Однажды, после сложных, утомительных съемок в Киеве, когда мне пришлось едва одетой выходить на мороз, я должна была вечером играть спектакль. Физически я вымоталась настолько, что добраться до театра была едва в силах. С трудом вышла на сцену, ожидая едва ли не провала. И вдруг вижу: вся наша группа — от Иосифа Ефимовича до осветителя — сидит в зале. Я не видела их глаз, но поддержка, казалось, струилась из зала. Такое отношение к людям, такие отношения в коллективе — это тоже Иосиф Ефимович, его доброта, его стиль.

Как-то я написала, что работа с Хейфицем, может быть, самое прекрасное в моей актерской жизни. Прошло шесть лет с момента нашей первой и единственной встречи на фильме «Салют, Мария!». С его легкой руки я стала чаще сниматься. Но не могу себе простить: почему я написала эти слова — может быть. Если бы их можно было зачеркнуть...

С ленинградской премьеры фильма я ни разу не видела Иосифа Ефимовича.

Кино прекрасно своей способностью сводить людей духовно близких, прекрасно возможностью неожиданной встречи с художником, с человеком, который вдруг откроет в тебе самое себя. Но кино безжалостно разлучает, когда кончается работа. Впрочем, если след от встречи остается на всю жизнь, если помнится работа, а полученные уроки становятся твоей школой,— расставание ли это? И всегда ли творческое содружество определяется цифрой совместных работ? Я не снималась больше в фильмах Хейфица, но имею смелость считать себя его единомышленницей в искусстве. И его ученицей.

Киев

Служить делу мира и прогресса!

Слово — лауреатам IX Московского международного кинофестиваля

Акира Куросава

Фильм, о котором мечтал тридцать лет...

Золотой приз Московского фестиваля принес мне особую радость и удовлетворение.

Прежде всего потому, что эта награда увенчала фильм, о котором я мечтал тридцать лет.

Во-вторых, потому, что она присуждена фильму, сделанному в СССР. Скажу больше: я никогда бы не смог снять эту картину, если бы не те возможности, которые были предоставлены мне в вашей стране.

И наконец, потому, что фильм так тепло принят зрителями; награда международного жюри как бы символизирует это признание.

Сотрудничество с коллегами со студии «Мосфильм» доставило мне большое удовольствие. Конечно, поначалу не обошлось без затруднений языкового характера, но ведь мы — кинематографисты, и мы быстро нашли общий язык. В Японии у меня есть группа постоянных сотрудников, которую называют «группой Куросавы». На съемках мы работаем как единый организм. Здесь, в Советском Союзе, мне работалось так же хорошо.

Что касается сценария, то мы с Юрием Нагибиным трудились очень дружно, но это была непростая работа. Сначала мы вместе искали общую концепцию. Потом каждый самостоятельно писал свой вариант. И вот что интересно: один и тот же роман Владимира Арсеньева, который я отношу к высоким образцам литературы, трансформировался в два совершенно разных сценария: у Юрия Нагибина он получился остросюжетным, у меня событийная сторона оказалась не существенной. На заключительном этапе мы успешно «состыковали» эти два варианта.

В нашем фильме три основных актера: Юрий Соломин, Максим Мунзук и — природа. Вот этот третий «актер» и доставил нам больше всего хлопот. Природа — капризное существо, она то и дело преподносила нам «сюрпризы», срывала съемки, вызывала простои. Она не желала подчиняться моим командам: «Приготовиться! Мотор! Начали!» Но в конце концов мы нашли взаимопонимание и с природой.

И я думаю, что человек всегда и во всем способен находить такое взаимопонимание...

Наш фильм — именно об этом.

Люди подчас забывают, что человек — часть природы. И дело не только в том, что хищнически истребляются ее ресурсы — леса, животные, отравляется вода, воздействие

Лауреаты IX Московского международного кинофестиваля Э. Скола, А. Куросава и А. Вайда

человечества на планету приближается почти к геологическим масштабам. Еще тревожнее то, что загрязнение среды обитания приняло размеры, поистине угрожающие самому существованию человечества, жизни на Земле. Растительный и животный мир гибнет на наших глазах. В городах становится трудно дышать. В Японии, например, сложилось в этом смысле критическое положение. Появились специфические болезни. Дети гибнут от злокачественной астмы, слепнут от так называемого «оптического смога». То и дело возле полицейских участков появляются объявления: «Берегитесь смога». Но как беречься? Надо ликвидировать его причины — задымление, отравление воздуха промышленными выбросами. Нужны строжайшие меры по отношению к владельцам заводов, хозяевам фирм. Но почти никаких мер не принимается, потому что в Японии монополии тесно связаны с правящими кругами. А ведь Япония — часть живого организма — планеты Земля. Если раковая опухоль поражает часть тела — гибнет весь организм.

Об этом надо говорить во весь голос. Я кинематографист и говорю об этом доступным мне языком, своими фильмами.

В картине «Дерсу Узала» я хотел показать человека, живущего в гармонии с природой. Мне кажется, что у моего Дерсу можно многому поучиться сегодняшним людям.

Конечно, можно сказать, что Дерсу жил в патриархальных условиях природы дикой, не тронутой современной индустриальной цивилизацией. Однако я убежден, что при сегодняшних научных знаниях человечества, при

его могуществе вполне возможен — и необходим! — прогресс, который строился бы не на разрушении окружающей среды, а в гармонии с ней.

Несколько лет назад советский режиссер Сергей Герасимов поставил фильм «У озера». Я, к сожалению, его не видел, но читал о нем и знаю, что автор ставит в нем проблему гармонического сосуществования современной цивилизации и биогеосферы. Не могу судить о системе его художественных доказательств, но в главных выводах мы с Герасимовым, видимо, солидарны: гармония человека и природы возможна и сейчас, на рубеже XXI века. Однако она не возникнет сама собой! За нее надо бороться.

Какова в этом деле роль кино?

Конечно же, кинематограф сам по себе не способен радикально изменить ситуацию. Ведь для охраны и восстановления природы необходимы гигантские усилия, колоссальные денежные средства. Но прежде всего нужна добрая воля людей. И кино в состоянии возбудить беспокойство за будущее Земли, за судьбу грядущих поколений. Повлиять на тех, от кого зависят экологические программы — прежде всего, на общественное мнение, которое может оказать давление на государственную власть в капиталистических странах.

В борьбу за сохранение нашей прекрасной планеты должны включиться все люди, на всех континентах, если они думают о завтрашнем дне человечества.

Вот почему я сделал этот фильм.

И еще один момент. Сейчас в кино появляется множество лент, рассчитанных на возбуждение самых низменных инстинктов, разжигающих жестокость, проповедующих сексуальную распущенность, игнорирующих интеллектуальное и духовное начала в человеке.

И мне захотелось снять фильм, который пробуждал бы в людях чувства добрые, как говорил великий русский поэт Пушкин, как стремился к тому великий русский писатель Достоевский. Я, подобно очень многим японцам, воспитан на русской классической литературе, с нее я начал свое образование. Глубокий подлинный гуманизм — одна из самых важных черт русской культуры, которая мне так дорога.

И мне хочется обратиться к коллегам во всех странах с призывом: вспомнить об огромной силе внушения, которой обладает кино, о великой ответственности художника и поставить барьер потоку бесчеловечной кинопродукции.

Меня спрашивают: «Вот вы, Куросава-сан, были удостоены призов на многих международных кинофестивалях. Не притупило ли это у вас радость от новой награды?»

Нет, отвечаю я, не притупило! Тем более, повторяю, что эта награда — Золотой приз IX Московского фестиваля — ознаменовала исполнение моей заветной мечты.

Надеюсь, что картина принесет радость людям, что она навеет им мысли, которые мне хотелось бы им передать. Если это произойдет — я буду счастлив.

Анджей Вайда

И история и современность

Кинорежиссер должен работать постоянно, искать идеи, темы, сюжеты, он всегда должен быть в творческой форме, всегда находиться «под напряжением» поиска. По опыту знаю, что из пяти-шести идей, оформленных как либретто или сценарий, лишь одна приводит в конечном итоге к созданию фильма. Конечно, это не всеобщее правило: наверняка некоторые мои коллеги действуют иначе, но я лично, завершив одну работу, сразу же перехожу к следующей. И кроме того, стараюсь ставить спектакли в театре. Например, недавно я поставил «Дело Дантона» — очень важное и принципиальное произведение нашей драматургии.

Что касается «Земли обетованной», то я готовился к этой ленте около шести лет. Мысль экранизировать полузабытый роман Владислава Реймонта подал мне Анджей Лапицкий,

и этот замысел сразу захватил меня. Случилось так, что очень существенный момент в развитии польского национального характера, важная страница исторической судьбы Польши, о которых говорит книга Реймонта, оказались в стороне от привычных, традиционных интересов нашего кинематографа.

Принято считать, что в основе мировосприятия поляков искони находилось некое романтическое начало. Так это или не совсем так, но пафос «дела» действительно никогда не был популярен в Польше. Между тем, процесс зарождения польского капитализма, о нем идет речь в романе Реймонта, содержит конфликты поистине трагического накала и одновременно дает, на мой взгляд, возможность снять фильм по-настоящему современный. В каком смысле? Конечно же, суть заключалась вовсе не в том, чтобы решать нынешние проблемы на историческом материале. Нет! На вопросы, поставленные Реймонтом, со всей ясностью ответила сама история. Но она же учит, что ни одного звена из нее вырвать нельзя; все сегодняшнее имеет истоки в прошлом.

Каждая идея, замысел любого произведения зреет у художника, ожидая своего часа. И когда этот замысел совпадает с потребностью общества — время творить. Настоящий художник должен тонко ощутить этот миг — «пересечение координат». В этом и заключается общественное призвание художника: способность сопрягать личные творческие побуждения с содержанием «социального заказа».

Я не только режиссер, но и зритель. Я много смотрю фильмов. И когда Вайда-зритель ощущает, что ему не хватает картины о чем-то, что представляется важным, он говорит Вайде-режиссеру: «Надо сделать такую картину...»

Почти все свои прежние фильмы я поставил по книгам моей молодости. В свое время такими книгами явились роман Ставинского «Канал» и роман Анджеевского «Пепел и алмаз». Потом наступил час «Пепла» Жеромского... И вот теперь — «Земли обетованной». Для меня все начинается с детали. Согласен с архитектором Мисом ван дер Роэ, который заметил: «Бог в детали». Я имею в виду не просто подробность, не нюанс, а ту деталь, которая несет в себе ядро идеи...

Теперь я размышляю над фильмом о современности. Есть несколько тем, которые мне хотелось бы осуществить. Я ищу сюжет в газетах. Именно в газетах, а не в книгах, потому что в литературе действительность уже художественно опосредована. А мне хочется иметь дело с фактом, подброшенным непосредственно самой жизнью. Так, например, нередко работали итальянские неореалисты. Быть может, я обращусь к журналисту с просьбой написать сценарий...

К подобной концепции фильма о современности я пришел, снимая исторические картины. Хочу, чтобы это был сюжет простой, обыденный, но злободневный. Чтобы газетный репортаж дал мне в руки ту самую деталь, которая станет ключом к пониманию нашего сегодняшнего мира...

Я счастлив, что «Земля обетованная» была удостоена Золотого приза IX Московского международного кинофестиваля. Повторяю, я готовился к картине многие годы. А сняли мы этот большой фильм в очень короткие сроки — всего за восемьдесят съемочных дней. Две операторские группы поочередно работали на площадках по восемь часов в сутки каждая. Сделали картину, что называется, на одном дыхании!..

Когда творишь, вкладывая душу, с огромным эмоциональным и физическим напряжением, особенно трепетно ждешь приговора коллег и зрителей. Вот еще почему так дорога нам эта награда московского киносмотра.

Но Золотой приз, который я увез в Варшаву из Москвы, — награда не только мне, а и всему польскому кино. В последнее время у нас появлялись фильмы, которые не всегда были на уровне кинематографа первых послевоенных десятилетий, который принес славу и поднял престиж польского киноискусства. Теперь мы постепенно набираем прежнюю силу. Вот в этом смысле Золотой приз Московского фестиваля ценен для всех нас — для меня и для моих коллег. Он — и награда и стимул к дальнейшему поиску.

Для меня «Земля обетованная» — это некий рубеж меж историческим сюжетом, звучащим современно, и непосредственно современной тематикой. Награда Московского фестиваля будет вдохновлять меня на новом этапе творчества.

Этторе Скола

Верность антифашистским идеалам

Присуждение одной из главных премий IX Московского фестиваля фильму «Мы так любили друг друга» принесло мне глубокое удовлетворение. Тем более что премия эта завоевана на столь представительном смотре мирового киноискусства. Здесь ни у кого не могло быть уверенности в успехе вплоть до последней минуты: слишком много значительных произведений участвовало в творческом соревновании. Я уж не говорю о фильмах таких прославленных мастеров, как Акира Куросава или Анджей Вайда; на конкурс были представлены многие в высшей степени интересные ленты из социалистических стран, а также картины, созданные молодыми кинематографистами стран Азии, Африки, Латинской Америки.

Испытываемое мною удовлетворение тем сильнее, что фильм «Мы так любили друг друга» мне особенно дорог и занимает среди поставленных мною картин особое место. Это попытка создать социальное кинопроизведение, несущее определенную идейную нагрузку и вместе с тем облеченное в форму зрелищную, доходчивую, фильм, обращенный к самому широкому зрителю. Популярная у итальянских зрителей форма «народной комедии», участие очень известных актеров — Витторио Гассмана, Нино Манфреди, Стефании Сандрелли, Альдо Фабрици, Джованны Ралли — все это должно было облегчить прокатную судьбу фильма, ибо авторам произведений социальных, политических в Италии не так-то легко не только найти финансовые средства на постановку, но и обеспечить готовой картине доступ на экран. Например, мой предыдущий фильм «Тревико — Турин», в котором снимались малоизвестные и непрофессиональные исполнители, так и не попал в большие кинотеатры, рабочие и студенты смотрят его в маленьких кинотеатриках на окраинах и в киноклубах.

Но дело, конечно, не только в доходчивости, зрелищности фильма «Мы так любили друг друга». Я полагаю, что нам удалось затронуть в нем некоторые проблемы, волнующие сегодня итальянцев нескольких поколений. Главная из них — славное антифашистское прошлое трех героев ленты, которые в дни молодости участвовали в движении Сопротивления. Только здесь, в Москве, я услышал, что некоторые мотивы моего фильма перекликаются с советской картиной «Белорусский вокзал», и очень жалею, что мне не довелось посмотреть ее раньше и познакомиться с ее создателями.

Оглянуться на прошлое Италии сегодня необходимо более чем когда-либо — в стране вновь поднимают голову фашисты, и мы снимали свою картину с сознанием того, что кино должно внести свой вклад в дело борьбы с новым и старым фашизмом. Не следует забывать, что ныне в Италии кино — пожалуй, единственное средство массовой информации, где, несмотря на все трудности и препятствия, все же могут быть созданы боевые, подлинно социальные произведения, где художник еще пользуется каким-то минимумом свободы.

После недавней победы левых сил на выборах в Италии позиции прогрессивного кино несомненно укрепятся. Если оно и раньше в известной мере влияло на политическую ситуацию в стране (да, я уверен, что хотя бы один процент голосов, а может, и больше, полученных коммунистами на последних выборах, собран благодаря «политическим фильмам»), то теперь сможет достичь еще боль-

щего. Здесь действует обратная связь: политический сдвиг влево упрочит положение прогрессивного киноискусства, а оно, в свою очередь, будет и впредь способствовать разъяснению, исследованию ряда актуальных проблем социальной жизни и недавнего прошлого Италии, содействуя дальнейшей политической зрелости зрительских масс...

В одном из эпизодов моего фильма снимался Витторио де Сика — это его последнее появление на экране. Мы посвятили нашу ленту памяти этого выдающегося режиссера и актера. Это, конечно, не случайно. Мы хотели подчеркнуть ту глубокую связь, которая на протяжении трех десятилетий существовала и существует поныне между процессами в итальянской действительности и развитием передового киноискусства. Неореализм отразил идеалы антифашистского Сопротивления, выразителем которых был и Де Сика. Не только посвящением фильма памяти Де Сика, но и всей его эстетикой, самой стилистикой, демократичностью его, заложенными в нем гуманистическими чувствами мы стремились подчеркнуть свою верность благородным идеалам антифашизма и Сопротивления, которые тридцать лет назад объединяли героев картины, и свою приверженность духу неореализма.

Ту же линию я надеюсь продолжить моим новым фильмом. Он расскажет о жизни бездомных и безработных, ибо и сейчас еще, как во времена, когда Витторио Де Сика снимал свою «Крышу», итальянская столица окружена бидонвиллями, жалкими поселками лачуг и бараков, где в нечеловеческих условиях ютятся тысячи людей. Картина, которую мы будем снимать на одной из римских окраин с участием непрофессиональных исполнителей, названа полемически (по отношению к некогда модной серии «розовых» псевдонеореалистических комедий о «бедных, но красивых») — «Некрасивые, грязные и злые».

В заключение скажу, что мне горячо хотелось бы, чтобы мои фильмы, включая и те, что предшествовали картине «Мы так любили друг друга», посмотрело как можно больше советских зрителей.

В. Кичин

Экран, 1975

Страницы фестивального блокнота

...Это была Москва июля 1975 года, Москва IX Международного кинофестиваля.

Как всегда в июле, плавился асфальт. Прижавшись к кромкам площадей, тяжело дышали длинные, как «пульманы», автобусы с пестрыми названиями туристских компаний. Раскаленное солнце томилось в зените.

Солнце казалось неподвижным. Фестивальные же часы летели стремительно, и почти так же стремительно неслись дни. Лавиной накатывались фильмы, и встречи, и дискуссии. Сотни событий, больших и маленьких. И не было никаких шансов поспеть всюду. Оставалось, как при скоростной киносъемке, впитывать весь этот водопад разнообразнейшей информации — в надежде потом, в послефестивальную пору, прокрутить эту свою «кинопленку» с нормальной, пригодной для человеческого восприятия скоростью.

И все же слишком многое оставалось «за кадром». Ускользало буквально меж пальцев и исчезало в вихре времени незафиксированным, неотмеченным, неувиденным...

Не увиденное мною увидели другие. У каждого из нас свой фестиваль. У каждого — свой рассказ о нем...

Начало. Зритель

Московский фестиваль начинается не в парадных холлах гостиницы «Россия», куда швейцары втаскивают чемоданы кинозвезд. И не в медно-хрустальном великолепии Центрального киноконцертного зала, хотя там уже проверяют аппаратуру для синхронного перевода фильмов.

Московский фестиваль начинается задолго до его открытия, и его первые «штаб-квартиры» располагаются под открытым небом у фасадов лучших кинотеатров города. Здесь суверенная территория Зрителя. Здесь он дотемна спорит об эволюции Антониони и о том, где

Участники и гости фестиваля на Красной площади

именно можно будет увидеть самую интересную программу. Уже лежат в карманах добытые с боем абонементные книжечки, и, кажется, осталось только спокойно ждать начала кинопраздника. Но это совсем не в характере типичного зрителя Московских фестивалей. Он впитывает с жадностью любые сведения о предстоящем киносмотре. Публика здесь чрезвычайно осведомленная, имена режиссеров звучат чаще, чем имена «звезд»...

Публика шагает с кинематографом в ногу. Теперь остается выяснить, поспевает ли кинематограф за нею.

Накануне открытия фестиваля появляются, наконец, афиши со списками фильмов; к ним трудно пробиться. Опытный зритель никогда не ограничится тем, что аккуратно перепишет в блокнот репертуар «своего» кинотеатра — он непременно запасется громадной бумажной простыней, на которой составит свой собственный «график» всего фестиваля. Здесь с диспетчерской точностью будет зафиксировано движение всех фестивальных лент по экранам Москвы, начиная с крупнейших залов и заканчивая «творческими домами», где, как говорят, крутят «самое-самое».

Насчет «самого-самого» разговоры идут всегда, и они отражают вечное опасение коллекционера-знатока что-то упустить. В фестивальном зрителе есть нечто от такого коллекционера — он добровольно жертвует на алтарь кино две недели драгоценного летнего отпуска и теперь отдается благородной страсти собирания.

Но это все, разумеется, не главное. Лишь невнимательный наблюдатель усмотрит во всем этом суетное желание ухватить побольше впечатлений.

Зарубежные гости Москвы, постоянные участники наших фестивалей, не устают удивляться здешнему зрителю. Он, конечно, не склонен к излишнему пуризму и, как все зрители мира, любит лихо закрученный детектив и умеет ценить изящный мюзикл. Но кто же забудет тишину переполненного кинозала, где шел японский «Голый остров», призер одного из первых московских киносмотров! Кто забудет жаркие споры по поводу феллиниевского фильма «$8^1/_2$»! И толпы людей, ждущих лишнего билета возле зала документального конкурса в то самое время, когда рядом идет какой-нибудь «Молодой Франкенштейн»!

Московский зритель не откажется ни от одной из многочисленных возможностей, предоставляемых ему фестивалем. Но критичность его оценок всегда при нем.

Водопад событий и фильмов захлестывает зрителя, и он жадно стремится увидеть и запечатлеть в памяти максимум возможного. Его способность мгновенно и порою безошибочно ориентироваться в этом водопаде поистине удивительна; он всегда найдет время и силы, чтобы наведаться в свою неофициальную «штаб-квартиру» возле кинотеатра «Россия» и скорректировать там свои ближайшие планы.

Здесь, возле памятника Пушкину, под сенью его гордо склоненной курчавой головы, катастрофически падают репутации всевозможных киноподелок и все чаще звучат названия фильмов серьезных. Чем ближе к финалу, тем отчетливее это расслоение фестивального репертуара — в последние дни смотра о каком-нибудь Зорро из нового мексиканского фильма здесь будут говорить не иначе как со снисходительной улыбкой...

Контрасты

...Горящий дворец Ла Монеда. Бесшумные взрывы в перекошенном, неустойчивом черно-белом кадре. Солдатская рука тянется к объективу, закрывает от наших глаз и эту дымную улицу, и Ла Монеда, и всю солнечную страну Чили. Солдатская пятерня вместо затемнения. Кадр качнулся в последний раз. Съемка окончена...

Заключительный титр: «Фильм создан участниками марша Народного единства Чили, операторами, которые рисковали своей жизнью».

Короткий перерыв. Зрители шелестят блокнотами и программками, переговариваются. В кабинках сменяются переводчики: только что шел колумбийский документальный фильм о Чили, а теперь будет французская видовая лента.

...Побережье. Лазурь. Солнце. Скалы. Сочные краски. Виртуозные ракурсы. «Тихие уголки» — так называется фильм.

Девушка в алых брюках и белой шапочке легко, словно бы и без усилий, взбирается по отвесной скале, а внизу, немыслимо глубоко, плещет живописный заливчик. Съемка снизу. Съемка сверху. Ах, ракурс отличный! Оператор забрался еще выше, чем отважная девушка. Рискует жизнью...

Не хочу сказать ничего дурного об этом фильме, прекрасно, виртуозно, удивительно снятом. Ему просто не повезло. В один из первых дней фестиваля его показали после черно-белого, с размытым, неустойчивым изображением фильма о пылающей земле Чили. И потому его невозможно было смотреть.

Экран Московского фестиваля — экран неожиданных столкновений. Он контрастен, как контрастен мир, где рядом с сытостью — голод, где идиллические картинки соседствуют с картинами человеческого горя. Зрителю здесь трудно быть вполне объективным. Объективным обязано быть жюри, это ему нужно отвлечься от случайностей и вывести точные непредвзятые оценки. Зритель же, этой обязанностью не обремененный, может задуматься о том, каким разным бывает мужество на нашей планете, и как различны цели, во имя которых люди идут на риск.

Это одна из фестивальных закономерностей. Фильмы встречаются, сталкиваются, спорят.

И в этом споре обнаруживается их истинная цена.

Фильм в контексте фестиваля — это фильм в контексте времени. Если кто-то красиво сфальшивит — изящная эта ложь будет разоблачена безжалостно и с полной очевидностью. Потому что фильм на фестивале не одинок. Он — в ряду других.

Он — участник спора.

Спор первый. О фестивале

Сто флагов развевались в этом году над гостиницей «Россия». В 1959 году их было 47. И в чисто количественном отношении Московский международный кинофестиваль чутко отражает динамику развития кинематографий мира. На кинокарте планеты появляются все новые страны, и своими успехами они непременно делятся с советским зрителем. Названия их фильмов стоят на фестивальных афишах рядом с названиями картин, созданных в крупнейших кинодержавах планеты.

Не слишком ли неравно такое соревнование? Не падает ли в результате уровень самого фестиваля? Закономерно ли, что призами награждаются порою фильмы, отмеченные не столь уж уверенным мастерством и до «мировых стандартов» как будто бы не дотягивающие?

Среди голосов, задающих такие вопросы, есть открыто недоброжелательные, но есть и дружески озабоченные. И если первым разъяснять что-либо бесполезно, то со вторыми нельзя не вступить в диалог.

Ортензия Бусси де Альенде на митинге солидарности с чилийскими патриотами

Итальянский актер Витторио Гассман среди любителей кино

...Только что закончилась встреча французской делегации со зрителями в кинотеатре «Космос». Теперь ее участники вернулись в гостиницу, но подниматься к себе, в тишину зашторенного номера, никому не хочется. Бродят в холле, где пестрая толчея, где бегут под потолком буквы электрического информатора, где поджидают своих жертв журналисты.

Я поджидаю Жана Древиля. Давний друг Советского Союза, он в свое время «перерезал ленточку» на пути сотрудничества двух кинематографий, поставив первый советско-французский фильм «Нормандия — Неман», а затем подкрепил традицию картиной «Третья молодость». Сейчас в планах режиссера — новая советско-французская постановка, экранизация романа В. Гюго «Девяносто третий год».

Мы говорим о фестивале.

— Можно откровенно? — спрашивает Древиль.

Собственно, иного от друга и не ждешь. И Древиль продолжает:

— Понимаете, слишком много «нефестивальных» фильмов. Может быть, я не прав?.. Насколько я понимаю логику организаторов Московского фестиваля, они стремятся познакомить зрителей с зарождающимися кинематографиями. Это важная задача — но такое стремление приводит подчас к показу фильмов очень среднего художественного уровня. А ведь им приходится вступать в спор с картинами высочайшего класса!

Я видел здесь, например, несколько картин, сделанных по стандартнейшим образцам американского серийного кинематографа — таких, как венесуэльская лента «Сожжение Иуды». Я злой? Но лучше говорить откровенно. Я имею в виду бóльшую строгость в отборе — надо отказываться от фильмов, не отвечающих необходимому уровню.

При всем том фестиваль делает огромное дело, он позволяет кинематографистам лучше узнать друг друга. Мы порою и понятия не имеем об интереснейших явлениях в кино. Для меня, например, был открытием фильм Монголии «Год затмения солнца» — и не потому, что это безусловный шедевр, но он отражает становление самобытнейшей национальной кинематографии...

...Вот какой монолог произнес Жан Древиль, и в конце его сам же ответил на собственные вопросы, поставленные вначале. А если точнее, то ответил на них сам фестиваль — ибо он всей своей практикой пересматривает привычные и порою безнадежно не соответст-

вующие духу времени критерии некогда авторитетнейших международных киноконкурсов. И не только предлагает свою четкую программу, свои критерии и свои точки отсчета, но прежде всего заставляет заново подумать о том, что, собственно, есть кино в сегодняшнем мире, какова его роль в современной социальной жизни.

Что есть кино

Год за годом экран Московских фестивалей отражал освободительную борьбу героического вьетнамского народа. Фестивалю 1975 года посчастливилось показать долгожданные итоги этой борьбы — вся территория Вьетнама освобождена, и нет больше ни бомб, ни выстрелов, ни новых жертв. Сайгон приветствует победу народно-освободительных сил. «Сайгон приветствует победу» — так и называется одна из документальных лент, представленных на конкурс кинематографистами Республики Южный Вьетнам.

Было бы странно и нелепо искать в подобных фильмах какой-то особой изобразительной или композиционной оригинальности. Документы человеческого мужества, они в этом качестве и войдут в историю. И создатели их, порою не имеющие за плечами почти никакой профессиональной подготовки, взялись за кинокамеру прежде всего потому, что видели в ней оружие, ничуть не менее мощное, чем автомат. («В такие минуты,— говорил мексиканский документалист Карлос Техеда,— не думаешь об эстетике фильма, здесь действуют категории иного рода».) Высокое признание, выпавшее на долю этих лент на многих прогрессивных киносмотрах мира,— это признание закономерное и симптоматичное; в наши дни кинематограф *все более становится оружием*, и категории мужества встают в один ряд с категориями художественного мастерства.

Южновьетнамский кинодокументалист Фам Хань рассказывает:

— Я вряд ли могу называть себя профессионалом. Вот уже двадцать шесть лет я в армии, то и дело приходилось сменять кинокамеру на винтовку. Многие из моих друзей-кинематографистов погибли...

Как солдат и как зритель я был очень взволнован советским фильмом «Подвиг Москвы», который видел здесь на фестивале. В нашей стране понимают, как велик вклад советских людей в Победу над фашизмом и какие жертвы принес ваш народ во имя этой Победы. Я уверен, что сегодняшним своим мирным днем мы во многом обязаны Советскому Союзу.

Когда я смотрю фильмы, подобные «Освобождению», который недавно вышел на экраны Вьетнама, или «Подвигу Москвы»,— мне кажется, что это фильмы о нас. Поэтому так популярны на вьетнамской земле советские картины о Великой Отечественной войне — «Судьба человека», «Баллада о солдате»... Эти фильмы многое сделали и для нашей победы — я помню случаи, когда их показывали перед боем, и прямо после просмотра надо было идти в атаку.

Мы никогда не забудем прекрасную ленту Константина Симонова «Чужого горя не бывает...» — этот фильм еще раз дал нам понять и прочувствовать, что такое подлинный интернационализм и солидарность. Мы знали, что каждая наша рана глубоко волнует советских людей, мы знали, что вы с нами и в горе и в радости — и это давало нам новые силы.

Сегодня, когда на нашу землю пришел мир, мы особенно ждем картин, в которых был бы показан социализм в действии, его идейные, нравственные, экономические преимущества. Когда мы смотрим такие фильмы о жизни советских людей, о жизни стран социалистического содружества, мы словно переносимся в наше собственное будущее.

Перед киноработниками Южного Вьетнама стоят сейчас сложнейшие задачи. Нам досталось плохое наследство: три частных студии, которые существовали в Сайгоне, практически не имели своей техники. Фильмы проявлялись в Японии, озвучивались в Гонконге, актеры приглашались с Тайваня или Филиппин. Но мы понимаем, как много может и должно сделать новое киноискусство для идейного воспитания людей и особенно молодежи, поэтому строим самые смелые планы. Разумеется, мы

уверены в том, что страны социализма, и в первую очередь Советский Союз, окажут нам помощь и в этом. Нам предстоит еще многому учиться у вас. Вот почему я так ждал этого фестиваля, этой встречи с мастерами советского кино...

...Фестиваль 1975 года проходил под счастливой звездой.

Чтобы посмотреть ее восход, 15 июля в фойе гостиницы «Россия», забыв о фестивальной спешке, столпились возле телевизоров звезды экрана. Вся планета была в эти часы у телевизоров. Радиоволны доносили из Байконура грохот дюз — свершалось то, что десятилетия назад было фантастикой технической, а еще недавно — фантастикой политической. Для того, чтобы фантастика стала явью, немало потрудился и советский кинематограф, сближающий народы.

И вот это стало возможным: там, на недосягаемой высоте, жали друг другу руки, и улыбались друг другу, и шутили сразу со всей Землей советские космонавты и американские астронавты. Их улыбки, как искры по бикфордову шнуру, обегали планету и зажигали ответные улыбки на миллионах лиц. Это было увлекательнее, чем увлекательнейший из фильмов — то, что показывали сейчас телеэкраны, олицетворяло лучшие надежды народов.

Л о р е т т а П а у к е р, член жюри фестиваля, актриса из Соединенных Штатов Америки:

— Этот полет воскрешает славный «дух Эльбы». Он чрезвычайно важен для всех нас и для истории, и мне кажется глубоко символичным, что он проходит именно теперь, в дни Московского фестиваля...

Д и н Р и д, американский актер:

— Советский космический корабль стартовал, чтобы встретиться в космосе с моими соотечественниками. Это эпохальное событие, и я думаю, что и они там и мы здесь нашими встречами делаем одно общее дело.

«Успехов вам, глубокоуважаемые, дорогие земляне-кинематографисты!» — эту телеграм-

Делегаты фестиваля в колхозе «Ленинский путь»

му участникам фестиваля подписали летчик-космонавт СССР Алексей Леонов и астронавт США Томас Стаффорд.

Земля жила идеей сотрудничества. Все, что происходило, рассматривалось под этим углом зрения, словно рукотворная звезда, неразличимая в небе простым глазом, и впрямь бросала свой отсвет на всю планету сразу.

...В Хельсинки собрались главы 35 государств, чтобы подписать документ огромной исторической важности, призванный обеспечить мир и безопасность в Европе, способствовать тому, чтобы разрядка международной напряженности стала необратимым действенным фактором в отношениях между государствами. Это событие, которому суждено было определить судьбы мира на многие годы вперед, было в те июльские дни в центре внимания участников и гостей фестиваля, о нем говорили в кулуарах, к нему вновь и вновь возвращались мыслями, оно как бы стало важнейшим критерием в восприятии и оценке каждого фильма. С ним впрямую связывали сам традиционный дух Московского фестиваля, немало потрудившегося для того, чтобы прочный мир на земле стал реальностью.

И это тоже был июль 1975 года, месяц, урожайный на добрые вести.

Шел Международный год женщины. Его девиз—равенство, солидарность, мир. И впервые за десятилетия на планете не было большой войны — нигде!

...Огромная страна, принимающая фестиваль, жила в напряженном трудовом ритме, и праздник киноискусства, проходивший в ее столице, тоже был не бездельником, а тружеником, славно поработавшим для дела мира и сотрудничества, для того, чтобы народы лучше знали друг друга и сообща решали свои проблемы. Это был фестиваль, не желавший замыкаться от озабоченного мира — он был открыт в мир, и разговор о фильмах становился разговором на темы, жизненно важные для людей всех континентов.

Иначе и не могло быть в стране, где кинематограф — государственное дело. Зал партийных съездов был предоставлен в распоряжение участников фестиваля в день его торжественного открытия. И в чуткой его тишине звучали слова приветствия Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, точно и емко определившие роль кинематографа в сегодняшнем мире:

«Добрая традиция Московских кинофестивалей, вносящих свой вклад в развитие культуры, в борьбу за мир и дружбу между народами, особенно отвечает духу времени сегодня, когда разрядка международной напряженности становится определяющим фактором в отношениях между государствами, когда характер развития мировых политических процессов вселяет оптимизм и все более крепнущую уверенность в мирном будущем человечества. Правдиво и талантливо отображая жизнь народов, кинематограф способен сыграть значительную роль в углублении этих тенденций».

Многообразнейшие заботы человечества нашли свое отражение на фестивальном экране. И те перемены, которые принесли с собою фильмы-75 по сравнению с лентами предыдущих московских киносмотров,— это перемены, происшедшие в мире.

В п е р в ы е не было грохота взрывов в фильмах Вьетнама, в фильмах о Вьетнаме. В получившей приз фестиваля ленте венгерской документалистки Илоны Колонич «Героическая симфония» перед нами вставал образ нового Вьетнама — страны, строящей свое будущее. Хрупкие, изящные вьетнамки шли по экрану в своих широкополых шляпах, и качались в такт их шагам корзины с землей. Трудно было поверить, что эти женщины с деловитыми беспечальными лицами еще вчера пережили ужасы кровопролитной войны, что эти слабые на вид руки сжимали автомат, что, встав плечом к плечу, эти доброжелательные улыбчивые люди стали силой, сокрушить которую не смогла вся сверхсовременная боевая мощь противника.

Теперь они уверенно шагают по своей земле, этими же руками отвоевывая свое будущее. В то, что это будущее и близко и прекрасно — нельзя было не поверить. Потому что воля и мужество всегда в конечном итоге побеждают. Бетховенская Героическая симфония

звучала с экрана, как будто была написана сегодня.

В п е р в ы е в Московском фестивале принимала участие кинематография Португалии, страны, переживавшей тогда, в июле, один из самых обнадеживающих моментов своей истории. Руководитель португальской делегации, президент Ассоциации кинематографистов Португалии Эдмундо Перейра де Альмейде был полон оптимизма. Он говорил о перспективах развития нового португальского кино, о прогрессивных тенденциях, которые в нем наметились и которые победят непременно. О том, что сейчас открываются новые широкие возможности для культурного обмена между народами СССР и Португалии. В кинотеатре «Первомайский», одном из гигантских кинодворцов, каких сейчас много в новых районах Москвы, он представлял внеконкурсный фильм «Обет». Членам делегации там подарили гвоздики. «У нас в стране, как и везде, гвоздики — символ революции»,— сказал в ответ Альмейде.

Революция же означает для искусства возможность говорить о насущном.

Вместе с португальскими гостями мы едем из кинотеатра обратно в гостиницу. Молодая актриса Мария Маргарида, исполнительница главной роли в фильме «Обет», жадно рассматривает незнакомые улицы.

— Я очень давно мечтала побывать здесь,— признается она.— Все так непохоже на то, что я видела до сих пор. Здесь, в Москве, чувствуешь себя совершенно по-новому, не так, как в других городах мира. Нет, тут дело не только в ее красотах — хотя это поразительный город, такой спокойный, чистый и стремительный. Я просто мало знакома с социалистическим миром... А ведь я актриса — мне нужно знать не только свою профессию. Нужно знать другие страны, политику, нужно знать все. Через искусство мы говорим с миллионами людей — и не просто говорим, но и существенным образом влияем на людей, на общество. Это ответственность! Я работаю в театре, и меня много приглашали сниматься в кино. Но я отказывалась — не было настоящей роли, вот эта — первая. Фильм видят миллионы, фильм пересекает границы, в кино нельзя позволять себе заниматься пустяками. Нужен серьезный разговор — о том, что мы думаем и чувствуем по поводу самых насущных для народов проблем... Я еще раз поняла это здесь, на Московском фестивале. Очень важный для мира фестиваль — он открывает двери киноискусству всех стран...

Да, этот фестиваль важен для мира. Именно потому, что он не замыкается в узких рамках кинематографа рафинированных художественных изысков — изысканность формы далеко не всегда гарантирует от анемичности содержания. Московский фестиваль — это фестиваль атакующих лент, форум прогрессивных идей, выраженных средствами кинематографа. Это кинофорум, куда может принести свои раздумья и сомнения маститый художник; свою боль, свой гнев и свои надежды — художник пробуждающейся страны.

Почти два десятилетия Московских фестивалей подтвердили, насколько плодотворен такой курс. На наших глазах крепли новые кинематографии, которых вчера еще просто не было. Целая плеяда ныне широко известных режиссеров и актеров мирового кино всегда будет с благодарностью помнить о том, что именно в Москве они получили первое признание и путевку на большой экран. Мужает их мастерство, и московский зритель, встречаясь со старыми знакомыми, радостно отмечает, насколько порою стремительно растет художественный уровень кинематографий, еще вчера делавших свои первые неуверенные шаги.

Так Московский фестиваль не только подводит итоги и раздает призы. Он высвечивает перспективу мирового кинематографа, дает новые импульсы его развитию. Он заботится о будущем и работает для будущего. Это, действительно, очень важный для мира фестиваль.

Свидетели обвинения

Ни в Канн, ни в Венецию не могли бы привезти свой фильм безымянные авторы картины, подпольно снятой в Южно-Африканской Республике,— «Последняя могила в Дим-

базе». Категории формального мастерства отходят на третий, на десятый план, когда думаешь об этой поразительной ленте, ибо фильм этот — прежде всего акт гражданского и человеческого мужества. Работая в труднейших условиях, снимая свой фильм нелегально, его создатели сказали миру правду о том, что такое апартеид. Строго документальны кадры — только факты. Краток комментарий, но каждая фраза — как удар. Каждый метр этой ленты — обвинительный акт угнетению, суд над бесчеловечностью расизма.

Самую массовую трибуну авторы этого фильма получили здесь, в Москве.

Еще одна трагедия целого народа развернулась в фильме «Намибия — обманутое доверие», представленном ООН. Снова — протокольно документальный стиль, строгая точность формулировок. Снова — суд над расизмом, обличительный суд, проходящий на глазах миллионов.

В фильмах о Чили мы видели кадры, добытые ценою жизни. В нас целились с экрана солдаты хунты — это они целились в оператора, и кадр, промелькнувший на экране,— это его последний в жизни кадр. И этот кадр взывает к живым, к их совести и мужеству. Он кровоточит на экране Московского фестиваля. И он тоже заставляет еще и еще раз осознать роль кино в современном мире.

Когда речь идет о преступлениях против человечности, пафос кинопубликциста соседствует в фильмах со скрупулезностью следователя — авторы апеллируют не только к нашим чувствам, они верят в победу разума. Кинематограф факта, внешне беспристрастный, спокойный, и в этом своем спокойствии неопровержимый, задавал тон на документальном экране Московского фестиваля.

Только документами оперируют режиссеры из ГДР Вальтер Хайновский и Герхард Шойман в фильме «Чистый путч». С экрана улыбается Пиночет. Он уверен, что его снимают для «дружественной хроники», и потому он предельно любезен. Он улыбается и, улыбаясь, отвергает самую мысль о каком бы то ни было иностранном вмешательстве в трагические судьбы чилийской революции.

Микеланджело Антониони — гость фестиваля

И начнется еще одно кинорасследование еще одного преступления против человечности, демократии и свободы. Авторов фильма будет интересовать не только факт, но и его подоплека: куда тянутся тайные нити антинародного заговора. Это снова фильм-доказательство. Он свидетельствует о том, какими грязными руками делался этот «чистый путч», при чьей поддержке и на чьи деньги. Он свидетельствует с наглядностью документа: ничего общего с интересами чилийского народа новый режим Чили не имеет и иметь не может.

...Переполненный зал Кремлевского Дворца съездов поднимается навстречу Ортенсии Бусси де Альенде, вдове убитого хунтой президента. Это тоже Московский фестиваль, фестиваль солидарности. Здесь сошлись сразу несколько лент о многострадальной земле Чили, сделанные в разных странах разными художниками. Но путь этих лент закономерно лежал сюда, на московский экран, в столицу

страны, символизирующей для народов мира лучшие их надежды.

— Мы искренне благодарны кинематографистам многих стран за ценнейший вклад в нашу борьбу,— говорит Ортенсия Бусси де Альенде.— Роман Кармен в СССР, Сантьяго Альварес на Кубе, кинематографисты ГДР, Чехословакии, Великобритании, Франции, Италии, Мексики, Швеции, Алжира сделали документальные фильмы, разоблачающие террор хунты. Московский фестиваль помог нам еще раз убедиться в силе и влиянии кинематографа на жизнь людей...

Ценнейший вклад в борьбу — может ли быть более высокой оценка искусства в наши дни! Для кинематографа, который сегодня все чаще становится разящим оружием в руках прогрессивных сил мира...

Об этой миссии передового искусства сказано в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева: «Прогрессивные деятели мирового кино своими произведениями активно вторгаются в решение насущных проблем социального развития человечества, борются за национальную независимость, против всех форм угнетения и насилия. Чрезвычайно важно, чтобы киноискусство укрепляло волю народов к борьбе за мир, демократию, гуманизм».

Главные силы *такого* киноискусства и собирает под своими знаменами Московский международный кинофестиваль.

Позиция

Предельно пестр фестивальный экран. Девиз киносмотра решительно преграждает дорогу фильмам, пропагандирующим насилие, смакующим секс, лентам реакционным. Редкий фильм сегодня не пытается выглядеть проблемным и значительным. Порою это всего лишь мимикрия — вопрос в том, что считать истинной проблемой и с какими намерениями берутся авторы за свое многотрудное дело.

Создатели бразильской внеконкурсной картины «Амулет смерти», например, вполне серьезно разрабатывают тему заговора. Нет, не политического заговора — а того, потустороннего, чьей тайной владеют лишь ведьмы. Героя картины охраняет священный амулет — и потому его не берет пуля. Сознание неуязвимости делает героя наглым, а авторов — раскованными в их фантазии. Им уже решительно все равно, зачем и во имя чего льются на экране потоки крови и громоздятся трупы — сверхгерой им чрезвычайно симпатичен, и это оправдывает в их глазах все.

Кровь орошает экран и в японской картине «Леди карате». Здесь изящная героиня, двигаясь в ритмах новомодной хореографии, играючи сворачивает головы здоровенным и агрессивным мужчинам. Формальный мотив — месть. Впрочем, серьезные мотивы мало занимают авторов подобных картин...

Ужас витает в зале, где демонстрируется французский боевик «Страх над городом». Некий маньяк, взявший себе многозначительный псевдоним Минос, терроризирует парижанок. Цепь задушенных женщин. Погони на автострадах, в туннелях метро. Непревзойденный Бельмондо являет чудеса акробатики. Наконец, следуя стандартам новейшего террора, Минос берет заложников и грозит взорвать все и вся. Взволнованная Франция следит по телевидению за жуткой драмой...

Характерно, что фильмы этого ряда, кажется, несколько смущены своей архаической жутковатостью и пытаются приправить ее вполне актуальными мотивами. Кто упрекнет создателей «Страха над городом», что все это «не по жизни»? Террористы и маньяки занимают свое место на страницах ежедневных парижских газет, и бедствуют ни в чем не повинные заложники, и телевидение, действительно, транслирует многосерийные драмы прямо из жизни в европейский и американский эфир... В «Леди карате» наличествует смутная тема мести. Даже заговоренный герой «Амулета» как-то отдаленно причастен к политике.

Впрочем, можно и без политики. Но и тогда необходим какой-то интеллектуальный соус. Американская лента «Молодой Франкенштейн» разрабатывает классический сюжет — но уже в модном пародийном ключе. Правда, делает это весьма уныло. Английский суперфильм «Аэропорт-75», предлагая очередную

версию нашумевшего романа Артура Хейли, играет в некий психологизм: его героев сводит и разводит в жизни не иначе как фатум...

В общем, неплохо, что Московский фестиваль на своем внеконкурсном экране дает возможность советскому зрителю увидеть мировое кино и в таком ракурсе: если нет противоборствующих сторон, то нет и спора. В нашем разговоре эти ленты понадобились потому, что чисто профессиональный уровень в них зачастую довольно высок. Если не считать «Амулета», который разваливается от собственной наивности, все очень крепко сколочено, все на уровне стандарта. Фильмы эти представлены развитыми, чрезвычайно авторитетными кинематографиями; порою мы встречаем в них громкие и уважаемые имена.

Но в контексте фестиваля все становится на свои места. Как сказал американский писатель и публицист Лестер Коул, «нередко в фильмах Запада мы встречаемся с великолепной техникой при полном отсутствии содержания. Авторам таких фильмов есть чему поучиться у начинающих кинематографий «третьего мира» — хотя бы тому, как соединить форму с серьезным содержанием. Очень важно, что Московский фестиваль дает возможность показывать свои фильмы странам, где кинематограф только начинает развиваться. Пусть порою не слишком высок профессиональный уровень некоторых из этих картин — но в них нередко поднимаются жизненно важные проблемы, о которых должен знать мир...»

Один из фестивальных диалогов. Разговор идет с американским драматургом Робертом Алланом. Тема — поразительный успех, которым пользуются на экранах Запада «фильмы катастроф».

— Такие ленты,— говорит Аллан,— как «Многоэтажный ад», «Аэропорт-75», собирают громадные аудитории. Как бы ни были хороши фильмы Пекинпа, Кубрика и других серьезных режиссеров, им трудно конкурировать, скажем, с последним боевиком Стивена Спилберга «Челюсти». Эта картина имеет, кажется, непревзойденный коммерческий успех. История громадной белой акулы, которая появилась у берегов Америки и принялась уничтожать жителей прибрежного поселка,— это очень типичная модель «ужасных историй».

— Чем же вы объясняете популярность таких лент?

— Я думаю, они отражают определенное беспокойство, все более овладевающее нами. Масса проблем, трудных для решения. Людей тревожат взаимоотношения между государствами, тревожат вопросы экологии, загрязнение окружающей среды, рост преступности... Когда они смотрят такие картины, то понимают, что борьба может быть целесообразной. Ведь трое смельчаков в лодке, из картины «Челюсти», все же уничтожают акулу...

— Если я вас правильно понял, такие фильмы вселяют в зрителя оптимизм?

— Да, я так думаю.

Идет очередная пресс-конференция

Болгарский документалист Христо Ковачев с призом журнала «Искусство кино», врученным ему на IX МКФ в Москве

— Но ведь все это чрезвычайно далеко от тех проблем, что вы перечислили?

— Почему? Вскоре после того, как «Многоэтажный ад» вышел на экран, в Америке действительно произошла очень похожая трагедия: вспыхнул небоскреб...

Логика рассуждений моего собеседника игнорирует одно очень существенное обстоятельство. От того, что фильм демонстрирует нам факт, возможный в жизни, он не становится ближе к реальности. Авторская мысль, правдиво отражающая объективные закономерности реальности, вот единственная реальность, которая способна взволновать нас в искусстве. «Фильмы катастроф» обнаруживают хроническое отсутствие такой мысли: там обычно есть всего лишь авторское любование эффектной фактурой пылающего небоскреба, гибнущего лайнера, почти садистическое «растягивание» кошмарных мгновений, смакование минут агонии. И потому тут уже не до оптимизма — он просто не входит в программу таких лент.

Позиция художника — краеугольный камень всех споров в искусстве. В данном случае позиция эта скорее всего спекулятивна: воссоздавая на уровне современных киносредств катастрофические зрелища, авторы вовсе не рассчитывают пробудить активность зрителя, они адресуются, во всяком случае, не к борцу, а скорее — к зеваке, который способен часами взирать на пылающий киноад, забыв о собственных заботах.

Фильмы эти не привлекают внимание к реальным общественным проблемам, а, напротив, уводят от них. Азарт зеваки заставит зрителя рваться на такой фильм, но нередко уже через полчаса просмотра его охватывает ощущение тоскливой пустоты.

А экран продолжает обрушивать впечатления — одно острее другого. К жизни зритель вернется в состоянии некоей оглушенности — мудрено ли, что реальность покажется успокаивающе пресной!

Впрочем, в этом пункте Роберт Аллан со мною согласен:

— Такие фильмы приучают публику относиться к фактам слишком фамильярно. Это касается не только «фильмов катастроф». Во время вьетнамской войны американская публика каждый вечер наблюдала по телевидению хронику военных действий — она подавалась как некое развлекательное шоу. Наблюдая эти лихо сделанные шоу, мы забывали подчас, что все это — реальность, что война идет на самом деле, что вьетнамская проблема для нас громадна и трудно разрешима. И если бесспорен факт, что в формировании общественного мнения искусство играет большую роль, то нужно сказать: такого рода зрелища способны стать тормозом на пути прогресса.

...В спорах о кино случаи взаимонепонимания нередки. Некоторые считают, что главный водораздел проходит сегодня между кинематографом «серьезным» и «коммерческим», развлекательным. При этом решительно невозможно понять, к какому разряду отнести,

скажем, Чаплина — это «серьезно» или развлекательно»? И почему так всерьез принят, называю его просто для примера, один из самых зрелищных фильмов последнего времени — «Кабаре» Боба Фосса?

И вновь — все упирается в позицию художника. Здесь — линия баррикад. Только здесь. Зрелищность сама по себе необходима экрану — хорошее искусство всегда ярко.

Но не все яркое на экране — хорошее искусство.

Спор главный. О человеке

Главный спор, естественно, разгорается на конкурсном экране. Здесь — самые существенные аргументы, самые серьезные темы. Здесь — разговор о насущном.

Конечно, и в конкурсной программе были фильмы, чья проблемность на поверку оказывалась более или менее удачным камуфляжем. Был, к примеру, японский фильм «Крепость из песка» — детективная мелодрама, в которой тема нравственной вины героя как-то увяла, подавленная мощными дозами душераздирающих ситуаций, в изобилии придуманных авторами.

Так кинематографии авторитетные, бывало, терпели поражение, проигрывали в сравнении с кинематографиями, идущими на сближение с думами и чаяниями народными, ищущими вдохновение в реальности факта. Их увлекает подлинный драматизм подлинных событий. Порою дату, когда происходят события ряда фильмов, можно найти в календаре.

...28 июля 1956 года на границе Израиля с Иорданией израильский патруль расстрелял 400 жителей мирной палестинской деревни Кафр Касем.

Такой факт, послуживший для сирийского режиссера Бурхана Алавийа поводом для напряженного художественного исследования самого механизма, заставляющего людей слепо выполнять дикий и бессмысленный приказ. В результате появился волнующий фильм — обвинение произволу израильской военщины.

Политическая актуальность фильма, стремление художника сказать свое слово не только в искусстве, но и в политической борьбе — эти черты все более определяют лицо новых кинематографий; аналогичные тенденции начинают заявлять о себе и в странах, где кинематографические традиции сильны, устойчивы и, как казалось, не склонны к решительным переменам. И тем не менее Индия, АРЕ, Австрия — страны, где традиционно дает себя знать коммерческий подход к кинематографу,— представили на фестиваль ленты, демонстрирующие решительный отход от стереотипов, намечающие новые пути в развитии национального кино. В этих картинах нет уже лакированной экзотики, нет патентованных красот буржуазного быта. Трагическая история Франца, героя фильма «Обреченные», молодого каменщика из австрийского захолустья, отправляющегося на безуспешные поиски счастья в столицу, как бы продолжается в фильме выдающегося мастера индийского кино Мринала Сена «Хор» — крестьянский парень, перебравшийся в город, и здесь сталкивается все с теми же проблемами поиска работы, куска хлеба...

Пафос обвинения обществу социальной несправедивости становится движущей силой подобных лент, он стимулирует и поиск форм, наиболее остро этот пафос выражающих. Необычная структура индийского фильма, сложное, контрапунктическое построение ленты египетского режиссера Мохаммеда Ради «Сыновья тишины» — все это вызвано к жизни углублением идейной содержательности; при всей своей новизне, почти хореографическое решение фильма Мринала Сена воспринимается как органичное и необходимое.

Место человека в сегодняшнем мире, его позиция в идейной борьбе — вот категории, над которыми напряженно размышляют художники. Парцен-Надь, молодой герой фильма венгерского режиссера Золтана Фабри «Незавершенное предложение», не может сделать решительный выбор в социальной борьбе — это становится началом и содержанием его трагедии. Путь от компромисса к цинизму, от цинизма к предательству проходит Фульвио, герой Марчелло Мастроянни из фильма братьев Тавиани «Аллонзанфан». Респекта-

бельное благополучие буржуазного существования оказывается мифом, опустошающим обманом для героев ленты Этторе Скола «Мы так любили друг друга».

Но есть и иные пути в жизни. Свой путь борьбы проходит актер варьете Каратасе (его прообразом послужил популярнейший в тридцатые годы румынский актер-антифашист Константин Танасе). Фильм Маноле Маркуса «Актер и дикари», к сожалению, отдает слишком щедрую дань чисто внешней зрелищности — однако сама судьба, представшая перед нами на экране, органично включается в общий контекст размышлений кинематографа о том, что может и должен свершить в жизни человек.

Закономерно, что, рассказывая о таких судьбах, художники то и дело обращаются к фактам и личностям реальным. Так, материалом для фильма кинематографистов ГДР «Между ночью и днем» (режиссер Хорст Брандт) послужили дневники и стихотворные произведения известного поэта-антифашиста Эриха Вайнерта.

Убедительная победа, которую одержали на фестивале социалистические кинематографии, свидетельствует прежде всего о том, на какой глубине, на каком идейном и философском уровне находится предложенное ими художественное исследование человека,— будь то герой прошлого, как в фильме Анджея Вайды «Земля обетованная», или люди принципиально иной закалки, люди новой эпохи и новых идей. Утверждая именно т а к о г о героя, лучшие фильмы социалистических стран вовсе не пытаются упростить свои задачи, не отказываются от серьезного и всестороннего исследования и героя и его проблем. Проблем порою весьма острых — как в болгарском фильме «Крестьянин на велосипеде». Однако вся система координат здесь иная — авторы этих картин отчетливо видят пути дальнейшего движения, они уверены в возможности решения этих проблем; это

Г. Чухрай среди юных зрителей фестиваля

фильмы конструктивные, социальный оптимизм, основанный на реалиях социалистического жизненного уклада, определяет их мироощущение.

Эта принципиально важная черта, объединяющая произведения социалистических кинематографий, естественно, не может гарантировать от художественных просчетов. Московский фестиваль, при всей своей праздничности, все-таки деловой, рабочий фестиваль, он становится не только смотром, соревнованием, но и школой — потому что дает возможность увидеть кинематографический поток как бы с высоты.

Художественно несостоятельным оказался, к сожалению, чехословацкий фильм «Звезда падает вверх» — ни участие популярного Карела Готта, ни послужившая сюжетной основой фильма классическая пьеса «Волынщик из Стракониц» не смогли оживить мертвую схему банального мюзикла, которую старательно выстроили авторы картины. Их главным и роковым просчетом оказалось как раз то обстоятельство, что, перенося действие одного из самых ярких национальных произведений чешской драматургии в наши дни, они последовательно отказывались как раз от национального стиля, национального духа, модернизируя, а на самом деле стандартизируя все компоненты своей киноистории.

Урок этой картины еще раз подтверждает старую истину: художественные открытия ждут нас лишь на собственных наших маршрутах; ориентация на некие стандарты, увлечение расхожим, «усредненным» модерном — всегда ведут к вторичности... Лучшие эпизоды той же «Звезды» — это как раз те, где нас начинает волновать по-настоящему бесхитростная в общем, но по-человечески близкая каждому, хоть и несколько «спрямленная» экраном история.

●

Масштаб Московского фестиваля — понятие, требующее особого уточнения.

Да, конечно, его центр, средоточие всех основных служб и важнейших событий — громадная гостиница «Россия», ее фестивальный зал и примыкающий к ней кинотеатр «Зарядье», где проходит конкурс документальных лент.

Кроме того, каждое утро автобусы идут от «России» к «филиалам» фестиваля — Дворцу пионеров на Ленинских горах, где в разгаре конкурс детских фильмов, к зданию Союза кинематографистов СССР, где под девизом фестиваля проходила двухдневная международная дискуссия деятелей кино, к крупнейшим кинотеатрам Москвы, где демонстрируются внеконкурсные программы.

Но это далеко не все.

Фестивалем живет не только столица.

В толпах возле кинотеатров встретишь харьковчанина и одессита, туляка и новосибирца, на фестиваль приезжают целые делегации киноклубов из Свердловска, Горького, Курска, Воронежа, Львова... Фестивальные новости становятся постоянной рубрикой московского радио; газеты — не только центральные, но и местные — посвящают ему целые страницы, телевидение включает отчеты о фестивале в популярные программы «Время» и «Кинопанорама».

Фестивалем живет страна.

Его гостей встречают подмосковные колхозы, заводы столицы, их ждут на «Мосфильме» и на Центральной студии документальных фильмов; им нужно успеть на теплоходы, отправляющиеся на прогулку по каналу имени Москвы, и на «Красную стрелу», отбывающую в Ленинград. Красная площадь и ВДНХ, пионерские лагеря и Третьяковка, ленинградский Эрмитаж и фонтаны Петродворца — таковы фестивальные маршруты.

Но и это еще не все.

Когда будут опущены флаги над гостиницей «Россия», они взовьются над кинотеатрами Ленинграда и Киева, Алма-Аты и Баку, Тбилиси и Минска, Ялты и Сочи, Кишинева и Новосибирска. Фестиваль разольется по крупнейшим городам страны.

Вот такой масштаб.

С фильмами наших гостей знакомятся десятки миллионов зрителей. Для участников же фестиваля его программа — это не только профессиональные встречи. Это, прежде всего,

встреча с миром социализма и широкие возможности увидеть этот мир в его динамике, в его повседневной жизни.

Еще несколько записей из фестивальных блокнотов. Впечатления, встречи, короткие интервью. Фестиваль — вне кинозала.

●

...Подмосковный совхоз имени Ленина Ленинского района. Делегаты фестиваля уже побывали у воспитанников детского сада, во Дворце культуры, где тоже идут фестивальные ленты, в спортзале, полюбовались современными многоэтажными зданиями, где живут рабочие.

— Совершенно поразительно. Я не представлял себе ничего подобного,— говорит Георг Кристопулос, директор компании «Фиеста» (Кипр). Он приехал как гость кинорынка и очень доволен первыми сделками, которые успел заключить. «Фиеста» предполагает показать киприотам целую серию новых советских фильмов; особенно заинтересовали ее директора последняя работа Сергея Бондарчука «Они сражались за Родину» и фильм-балет «Анна Каренина».

Программа советских лент, которую предлагает гостям кинорынок, привлекает внимание многих участников фестиваля. Известный английский критик Нина Хиббин говорит по этому поводу:

— Последние несколько лет меня особенно интересует в советском кино стремительное развитие кинематографий национальных республик. Я чувствую в них особый, только им присущий динамизм. Все эти дни я старалась чаще бывать в Доме кино, на просмотрах кинорынка. Фильмы, показанные там, очень разные по стилю, и для западного зрителя совершенно новы по своей тематике. Интересен фильм С. Микаэляна «Премия» — он касается важных для общества проблем и еще раз свидетельствует о том, как широко и конструктивно в СССР обсуждаются подобные проблемы. Фильм отлично сделан — в нем достигнуто счастливое сочетание психологизма и дискуссионности.

Меня заинтересовал фильм С. Юткевича «Маяковский смеется» — ваш кинематограф очень много делает для разведки новых путей и форм киноискусства, фильм Юткевича новое тому подтверждение. Эта лента экспериментальна, и я думаю, некоторые ее художественные идеи окажутся плодотворными, хотя многие, наверное, и не примут пути, по которому идет поиск мастера.

Если говорить о фестивале в целом, то мне кажется важным качеством его растущая представительность. Каждый раз, приезжая в Москву, я имею возможность видеть все больше фильмов «третьего мира», и сами эти фильмы становятся все более совершенными. Мне нравится в них серьезность проблематики и в лучших работах — отказ от игры кинематографической техникой ради самой этой техники; авторам необходимо выразить нечто важное, и они делают это с поразительной ясностью и прямотой. Московский фестиваль демонстрирует мужество показывать первые шаги новых кинематографий, он делает огромное дело и для их развития и для плодотворного обмена художественными идеями.

●

...Жак Тати показывает на фестивале свою новую ленту «Парад» — телевизионный фильм, снятый в Норвегии. Лишь потом, когда фильмом заинтересовались на родине режиссера, картина была переведена с видеоленты на кинопленку. И вот теперь зрители Московского Дворца пионеров от души хохочут, следя за всегда неожиданными пантомимами Тати. Детское жюри единогласно объявило картину самым веселым фильмом фестиваля. И оно право, так как никто не умеет высекать смешное из самых обычных явлений и ситуаций лучше, чем это делает Жак Тати.

Правда, зрители детского фестиваля не могут помнить предыдущих картин Тати — таких, как «Мой дядя», «Каникулы господина Юло», «Время развлечений» — картин столь же смешных, сколь и грустных, озабоченных.

В жизни Тати невероятно, преувеличенно серьезен. Он словно постоянно разыгрывает страшную драму, столь знакомую нам по злоключениям его героя, господина Юло.

— Как вы формулируете для себя тему своих картин?

— Если коротко — тема защиты человеческой личности. Защита вас, меня, его, мадам (галантный жест в сторону переводчицы). Мы все больше занимаемся тем, что нажимаем самые разнообразные кнопки. Все труднее выразить себя. Наши руки теперь касаются одного только пластика — а пластик мертв, он ничем не пахнет. Девушки в счетных конторах больше не работают головой — у них есть машинки, и нужно нажимать кнопки. Кнопка подчиняет себе, она нас унифицирует. Вы не находите?

— Вы употребили слова «защита человека». Это предполагает какую-то положительную программу...

— Радость, смех необходимы для жизни. Я потому и делаю комические фильмы. Смех — настоящий, это то немногое, чего нельзя сделать из пластика. Он напоминает нам о том, что мы люди...

Нет побежденных...

У каждого свой фестиваль и свой рассказ о нем. Обычно пытаешься сосредоточить внимание на том, что больше всего интересует. На этот раз мне нужно было, если воспользоваться армейской терминологией,— «рассредоточиться» насколько возможно. Впереди — подробный анализ фильмов, тенденций, течений, выявленных киносмотром. Репортерский блокнот не содержит достаточного материала для такого анализа. Он по необходимости калейдоскопичен и фрагментарен. Но есть у него и преимущества: перелистывая такой блокнот, с первозданной остротой ощущаешь настрой фестиваля, чувствуешь его атмосферу. Так случайная и не слишком важная на первый взгляд запись в старом дневнике с неожиданной свежестью и полнотой воскресит давнее, но дорогое событие...

Когда праздник подходит к своему завершению, всегда чуть грустно. Вот и теперь: понемногу пустеет фестивальная гостиница. В кино время дорого, и многие уже спешат продолжить прерванные съемки, вернуться за рабочие столы, туда, где обретают плоть новые замыслы, где пишется новый рассказ о человеке и о мире. Но все это — уже для нового Московского кинофорума, десятого, юбилейного. А пока — в холле сгрудились в ожидании автобусов распухшие от сувениров чемоданы гостей, праздник сменяется буднями.

Уже состоялось торжественное закрытие фестиваля. Как всегда, в Кремлевском Дворце съездов, на утопающей в цветах главной сцене страны председатели жюри трех фестивальных конкурсов Станислав Ростоцкий, Роман Кармен и Сергей Михалков огласили имена победителей. Призы — уникальные произведения русских ювелиров и камнерезов — нашли своих хозяев.

— Сегодня самый замечательный день в моей жизни,— сказал постановщик советского конкурсного фильма, один из крупнейших художников мира Акира Куросава.— Создав фильм «Дерсу Узала», я осуществил свою тридцатилетнюю мечту... Получение премии делает меня самым счастливым человеком на земле...

Мосфильмовская картина «Дерсу Узала», как и две другие ленты, получившие Золотой приз фестиваля, «Земля обетованная» Анджея Вайды и «Мы так любили друг друга» Этторе Скола, счастливо соединила в себе все те черты, которые так ценит в искусстве современник, качества, в полной мере выражающие девиз Московского международного кинофестиваля. Истинное искусство всегда многозначно и емко — вот и эти три фильма выразили с поразительной полнотой волнения, тревоги и надежды, которые принесли сюда, в Москву, художники мирового кино. Заряд неистребимой веры в человека гуманного и разумного и озабоченность его судьбами в противоречивом и сложном сегодняшнем мире. И страстное желание художника сберечь все лучшее и доброе на земле для нас и для тех, кто придет после нас, сделать мир справедливым, свободным и гармоничным.

— В нашем смотре есть победители, но нет побежденных,— подчеркнул в своей заключительной речи председатель Оргкомитета

фестиваля, председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш,— ибо каждый фильм фестиваля принес зрителям радость познания нового, встречу с честным и талантливым произведением искусства. Мы благодарим всех, кто принял участие в нашем фестивале, кто дал нам возможность увидеть общую картину динамически развивающегося киноискусства.

Да, в этом фестивале нет побежденных. Здесь сплавились в единый поток и чувства священной солидарности с борющимися народами, и гнев против всех форм угнетения и порабощения, и оптимизм, с каким планета смотрит на растущий и крепнущий мир социализма, и вера в будущее, вера в победу сил разума на всей нашей, вовсе не такой уж большой планете.

Кинематограф уничтожает границы и расстояния. Он истребляет предрассудки и невежество. Он несет людям правду. Честный кинематограф — другому нет пути на Московский фестиваль. Ибо здесь собираются люди и фильмы, для которых «чужого горя не бывает»...

Судьбы искусства неотделимы от судеб мира. Московский фестиваль был и остается таким, каким мы его знаем и любим — форумом искусства борющегося. Фестивалем атакующего кинематографа.

Фото Ю. Устинова

Марианна Шатерникова

Левацкие мистификации г-на Зиммера

В 1974 году в серии, выпускаемой известным парижским издательством «Зегерс», вышло исследование на тему, значительность и актуальность которой не может не привлечь внимания читателя: «Кино и политика»*. Автор этого внушительного по объему труда — 320 страниц текста, около 50 фотографий из фильмов, фильмография по 120 картинам — Кристиан Зиммер несколько лет ведет раздел кино в журнале «Ле тан модерн», основанном Сартром.

«Было бы ошибкой считать, что политический фильм — новость для кино»,— гласит первая фраза книги. За ней следуют примеры участия кинематографа в политической борьбе с самого начала его существования. Зиммер напоминает, например, про выпущенный в 1896 году фирмой «Байограф» фильм о предвыборной кампании президента Мак-Кинли, про картину Мельеса «Дело Дрейфуса» — о ее политической эффективности можно судить по тому, что, будучи выпущенной на экран в 1899 году, в период проведения кампании в защиту Дрейфуса, она потом была запрещена во Франции почти полвека. В приложенном к книге списке «специфически политических» фильмов перед нами развертывается — пусть в далеко не полном виде — историческая панорама политического кино за пять десятилетий, от «Стачки» Эйзенштейна до «Одален, 31» Видерберга, от «Куле Вампе» Дудова до «Рабочий класс идет в рай» Петри, от «Великого диктатора» Чаплина до документальных фильмов, снятых операторами Национального фронта освобождения Южного Вьетнама.

Но «Кино и политика» — вовсе не историческое исследование. Если автор и совершает экскурсы в историю, то лишь для подкрепления положенной в основу книги теоретической концепции, которая целиком обращена к современности и к будущему. Не прошлое интересует Зиммера, а пути, по которым предстоит развиваться политическому кинематографу. И его собственная концепция есть прежде всего концепция острополитическая: все теоретические выкладки и эстетические оценки автора теснейшим образом связаны с его леворадикальными, а точнее — левоэкстремистскими политическими убеждениями, а иногда, как будет показано ниже, попросту подменяются ими в спекулятивных целях.

Рассуждения Зиммера начинаются с утверждения, что сегодня возникает «истинно новое явление», «создается дополнительная категория — категория политического фильма». Союз слов «кино» и «политика», пишет он, перестал быть запретным, кино получило право открыто признавать себя политическим. Автор объясняет это, исходя, в частности, из фактов общественной жизни Франции. В событиях мая 1968 года он видит тот рубеж, после которого «политика вновь стала чем-то живым, конкретным», пронизывающим все области человеческого существования, а в ки-

* Christian Zimmer, Cinema et politiqe, Editions Seghers, Paris, 1974. (Далее в скобках указаны страницы цитированного источника.)

но утвердился «новый способ делать фильмы, новый способ мыслить средствами кино, анализировать связи кино и реальности, кино и зрителя» (стр. 7).

Тут следует задержаться на том, как Зиммер понимает само слово «политика». Он считает, что она присутствует всюду, где есть «отношения власти и подчинения», и полагает о д и н а к о в о значащими в этом смысле отношения «между родителями и детьми, больным и врачом, учителем и учеником, хозяином и рабочим, представителем закона и рядовым гражданином» (стр. 7). Классовая бессодержательность, абстрактность такого определения бросается в глаза. Ведь если даже мы и примем во внимание, что в любых социальных и даже семейных отношениях можно проследить их косвенную, опосредованную обусловленность политическими проблемами, нельзя не заметить, что такое обманчиво широкое толкование политики смазывает, затеняет ее коренной вопрос — вопрос о классовом характере, устройстве и целях государственной власти. Отводить же на второй план как раз то, что является ведущим, определяющим фактором развития в современном обществе, значит изъять из проблемы ее суть, ее классовую сердцевину.

Начав с того, что политический фильм — новая отдельная категория, Зиммер постепенно раздвигает рамки этой категории. В разряд политических, оказывается, могут быть включены любые картины. «Все фильмы — это фильмы политические. Или ни один. Или, точнее, само кино как глобальное явление политично» (стр. 310). Зиммер утверждает это потому, что для него принадлежность фильма к категории политических связана, в первую очередь, не с предметом, сюжетом, темой, а с функцией, которую этот фильм выполняет в общекинематографическом процессе. Эта функция состоит в том, чтобы «производить смысл». Не расшифровывая пока этого понятия, заметим лишь, что «производство смысла» понимается Зиммером как функция социальная, причем активно наступательная, действенная. В книге много говорится о том, что кино должно внести свой вклад в «изменение реальности», участвовать в «революционном процессе», должно «восстать против системы, власти, существующего порядка вещей». «Политический оппозиционный фильм — это единственный настоящий политический фильм» (стр. 312),— подчеркивает автор.

Однако если внимательно прислушаться к этим призывам, то обнаруживается следующее.

Критерий оппозиционности, так же, как и понятие политики, взят Зиммером вне его исторического содержания. Похвальный титул «политического кино» автор в равной мере присваивает, например, и «Новым временам» Чаплина, и борющемуся кино Латинской Америки, и той части чехословацкого кинематографа, которая во второй половине 60-х годов, по выражению автора, «воплощала настоящую контридеологию, направленную против власти» (стр. 305). Так под пером Зиммера одинаково прогрессивное социальное значение придается и тем фильмам, которые выносили художественный приговор буржуазной действительности, и тем, что объективно играли на руку противникам социалистического строительства в Чехословакии.

То, что любая оппозиция всякой власти оценивается Зиммером неизменно со знаком плюс, позволяет понять истинный характер его понимания революционности. Зиммер здесь явно следует идеям Маркузе, который главным злом современного «индустриального общества» — не делая внутри этого понятия различий между капитализмом и социализмом — объявляет государственную власть, вне зависимости от ее классовой и экономической основы, реального содержания и целей. Власть у Маркузе ассоциируется исключительно с консервативным и репрессивным началом, это имманентные силы «дополнительного угнетения», которые не имеют иной задачи, кроме сохранения своего господства над «управляемым обществом» и защиты своих привилегий. Такое понимение «власти вообще» свойственно и Зиммеру. Политика же, в его представлении, это начало, противостоящее «репрессивным устремлениям власти вообще».

Отсюда и в сфере художественного творчества Зиммер противопоставляет «политическое кино» кинематографу «идеологическому», находящемуся-де на службе властей, «системы» и выполняющему ее социальный заказ.

В применении к буржуазному обществу позицию автора можно было бы понять, поскольку противопоставление «политического» и «идеологического» кино, при всей неотчетливости терминологии, в принципе могло бы отразить противостояние двух основных борющихся сил в капиталистическом мире. Одно — господствующая буржуазная идеология, другое — те элементы демократической и социалистической культуры, существование которых внутри каждой национальной культуры В. И. Ленин обосновал еще в своих «Критических заметках по национальному вопросу».

Следовательно, если бы критерием разграничения «идеологического» и «политического» кино для Зиммера был критерий, связанный с классовой, идейной направленностью кинематографа, его схема, в известной степени,

соответствовала бы реальному положению дел в кино и политике.

Но в книге «Кино и политика» конфликт между «политическим» и «идеологическим» кино рассматривается как обусловленный отнюдь не борьбой классов. Автор высказывает полную солидарность с Роланом Бартом, цитата из работы которого «Удовольствие текста» (1973), приведенная в книге, гласит:

«Часто говорят: «господствующая идеология». Это выражение несостоятельно. Ибо что такое идеология? Это именно идея, которая господствует. Идеология может быть только господствующей. Насколько справедливо говорить об «идеологии господствующего класса», потому что ведь существует и класс, над которым господствуют, настолько же необдуманно говорить о «господствующей идеологии», потому что идеологии, над которой господствуют, нет. У тех, над кем господствуют, нет ничего, никакой идеологии, если не считать — а это крайняя степень отчуждения — той идеологии, которую они вынуждены... брать у класса, который над ними господствует. Социальную борьбу нельзя сводить к борьбе двух соперничающих идеологий, речь идет о подрыве всей идеологии целиком» (стр. 137).

Итак, «открытие» Барта, пленившее Зиммера, состоит в том, что в буржуазном обществе трудящиеся классы хотя и существуют, но самостоятельной идеологии... не вырабатывают.

Соответственно, снимается и вопрос о возможности прогрессивного, демократического киноискусства. Зиммер пишет: «Речь не идет о том, чтобы создать пролетарское кино — для этого нужно было бы, чтобы существовала пролетарская идеология; но в развитом индустриальном обществе нет места для двух идеологий, и пролетариат, «чтобы жить», вынужден принять идеологию власти» (стр. 160).

Эти рассуждения тоже явно заимствованы из арсенала маркузианских представлений об «интегрированном в буржуазную систему» пролетариате Запада. Оказывается, главное препятствие для создания пролетарского кино в капиталистических странах — не в том, что кинематограф находится в руках частных предпринимателей, а в том, что у пролетариата отсутствует... собственная идеология.

Но если «политическое кино» не является проводником и отражением передовой идеологии (как мы уже убедились, этой последней для Зиммера не существует), то каким же образом оно противостоит «идеологическому» кинематографу, что оно может ему противопоставить? Тут необходимо вернуться к тому, что автор считает главной миссией «политического кино» — к «производству смысла». Разграничение «политического» и «идеологического» кино он проводит и в области познания. «Идеологическое» кино не сообщает зрителю ничего нового о реальности, а только усыпляет мысль, поскольку вместо познания жизни зритель обречен на пассивное потребление «зрелищ». Напротив, кино «политическое» активизирует зрительское восприятие, приводит зрителя к осознанию смысла действительности. Смысл в трактовке Зиммера — это «знак плюс в своей наготе. То есть то, что остается ни к чему не сводимым, однородным, не годным к потреблению: твердое ядро реальности. Зрелище же стремится растворить его, поскольку конечная цель зрелища — быть предметом потребления» (стр. 40). В другом месте Зиммер поясняет, что политический фильм должен давать ответы не только на вопросы «кто» и «как» в нем действует, но и на вопрос «почему» — именно это и есть сфера смысла.

Что ж, такое противопоставление «политического» и «идеологического» кино тоже было бы понятно, если бы Зиммер видел за ним борьбу кинематографа, правдиво воссоздающего жизненные процессы, вскрывающего их глубинное значение, с кинематографом, искажающим и ложно истолковывающим эти процессы — то есть борьбу истины и лжи на экране. Но тут снова — камень преткновения. Подобно тому, как на уровне идейном, содержательном Зиммер отрицает за политическим кино способность воплощать прогрессивную идеологию, так на уровне метода, способа художественного познания действительности он отнимает у него право воспроизводить, отражать самую действительность. Борьбу «политического» фильма с «идеологическим» Зиммер сводит к борьбе с тем, что он именует «фильмом-зрелищем». А главный порок этого последнего состоит не в том, что он воссоздает реальность в свете ложных — то есть буржуазных — идей, а в том, что он вообще ее воссоздает, изображает, что он опирается на достоверность экранного искусства. Конкретность, визуальность кино—это, как известно, качества для него органичные, неотъемлемые от самой его природы, но для Зиммера — они «от лукавого», так как «внесены» в кинематограф... господствующей идеологией!

«Есть тенденция считать,— пишет он,— что зрелище все же может потенциально обладать смыслом, что его природе не противоречит выход к смыслу. Но это не так. По крайней мере, до тех пор, пока кино будут создавать на основе прежде всего образа, визуального, непосредственного ощущения. Пока будут верить в кинозрелище. Так называемое зрелищное призвание экрана имеет идеологические источники и ни в коей мере не может объясняться естественными причинами. Если и существует природное сродство, то никак не между кино и идеологией, а между зрелищем

и идеологией. Функция идеологии — маскировать политику; как смутное, приблизительное, поверхностное маскирует точное, четкое, глубокое, точно так же зрелище маскирует, блокирует смысл. Законченное равенство: зрелище против смысла — идеология против политики» (стр. 52).

Воспроизведение реальности на экране, по мнению Зиммера, имеет своей главной целью «загипнотизировать» зрителя, отнять у него возможность чувствовать и думать. Произвольно отождествляя механическое копирование видимого с реалистическим методом в искусстве, он пишет: «Кино пытается обратить информацию в чары, гипноз... Мы констатируем, насколько кино самым своим реализмом, тем, что всегда, несмотря на самые безумные изобретения, оно продолжает принадлежать реализму (лица, движение, подражающее движению в жизни, самый ритм хода времени), всегда угрожающе готово включить этот механизм гипноза: в образе реальности завораживает, гипнотизирует не образ, а сама реальность. Можно сказать, что кино, по мере того, как его язык становился все более и более реалистическим, лишало образ присущих ему поэзии и динамизма. Образ — это гораздо больше, чем зрелище. Это настоящая мечта, возможность других образов, мысли. Зрелище нейтрализует, выхолащивает эти возможности, сводя образ к чистой внешности, непроницаемой, тупой, безгласной» (стр. 16—17).

Конечно, нелегко понять, как же именно может возникнуть экранный образ «из ничего», если фильм не обращается к материалу реальности. Автор книги просто отрывает кинематографическую образность от ее материальной основы и экранного воплощения. А затем в своей атаке против «зрелища» с его «правдоподобием» идет еще дальше. Он выступает уже не только против изобразительности, достоверности кино, а и против тех средств искусства, при помощи которых кинематограф воссоздает образ действительности — законов кинодраматургии, характеров, жанровой определенности произведения, его внутренней структурной завершенности. «Смысл,— заявляет Зиммер,— невозможен при абсолютном уважении законов зрелища: правдоподобия, подчинения требованиям жанра, присутствия героя, способного катализировать потребность проекции и идентификации. Эти законы не суть эстетические правила (эстетика здесь — только маска и предлог), их единственная функция — преградить путь к образованию смысла» (стр. 254).

Так на страницах книги Зиммера постепенно возникает жутковатая картина заговора буржуазной идеологии против «смысла», когда все сложившиеся в результате долгого исторического развития искусства художественные закономерности рассматриваются исключительно как препятствия к образному постижению действительности. Однако нетрудно заметить, что на конкретном материале искусства эти положения доказать невозможно. Более того, когда автор переходит к анализу фильмов, то вступает в противоречие с собственными же теоретическими выкладками. Так, он неожиданно дает положительную оценку честному и суровому реалистическому фильму Мишеля Драша «Элиза, или Настоящая жизнь». Определить этот фильм как «прогрессистский» Зиммеру почему-то не мешают ни почти документальное его правдоподобие (которое автор в других случаях именует «буржуазной эстетикой»), ни четкая драматургия, ни то, что здесь зритель «подчиняется знакомым эффектам проекции-идентификации» с героями. Но когда Зиммер обращается к фильму Бернара Поля «Бомаск» — а он очень мало отличается по подходу к материалу и стилистике от картины Драша,— то обнаруживается, что здесь проявлено «слишком большое уважение к культурным схемам», и потому фильм не может служить «оружием в борьбе». Почему реализм Драша не воспрепятствовал созданию прогрессивного произведения, а реализм Поля привел к появлению всего лишь «красивой любовной истории» (как называет «Бомаск» Зиммер) — кажется неясным. И можно только предположить, что оценка Зиммером «Бомаска» опирается не на эстетический анализ, а дается на основе чисто политических категорий. Героиня фильма — работница, профсоюзная активистка, герой — рабочий-иммигрант; в фильме показана забастовка, столкновения рабочих с полицией, праздник, организованный местным отделением компартии. Все это и вызывает возражения Зиммера, потому что отражает деятельность партии в рабочем движении, ее, по мнению автора, слишком «легальные» методы: профсоюзную борьбу, демократическое голосование по вопросу о стачке и т. д. Да и события, положенные в основу сюжета, «не выходят за рамки легальности», а потому «Бомаск» и причисляется Зиммером к кинематографу, который якобы не обладает социальной действенностью, «не беспокоит» установленный порядок.

Зиммер подверг в своей книге критике «диссоциативный» искусствоведческий анализ, который разъединяет форму и содержание, судит о них в отдельности, вне их внутренней связи. Но ведь так же поступает и он сам, когда, с одной стороны, ополчается на «эстетику правдоподобия», взятую абстрактно, в полном отрыве от содержания фильмов, а с другой — внезапно начинает, подобно самому неиску-

шенному зрителю, рассматривать фильм не как произведение искусства, а как подлинную жизнь, подменяет художественный анализ политическими оценками поступков персонажей. И как бы горячо ни выступал Зиммер против «диссоциативного» метода, в конечном счете он сам оказывается у него в плену. Это становится абсолютно ясным, когда мы знакомимся с рекомендациями, вытекающими из теоретической программы автора.

Итак, «политический» фильм, согласно Зиммеру, не выражает прогрессивных социальных идей, ибо в «современном индустриальном обществе» нет почвы для их возникновения. «Политический» фильм должен отвергнуть визуальность, жизненную достоверность кино, поскольку они препятствуют осмыслению действительности. «Правдоподобие, «впечатление реальности»,— пишет Зиммер,— следует рассматривать не как средства на службе смысла, как формы выражения, а как средства скрыть реальность и тем затемнить ее значение» (стр. 93). «Политический» фильм не может быть занимательным, так как развлекательность сама по себе целиком поставлена на службу идеологии общества потребления. «Развлечение,— утверждает Зиммер,— прямое порождение идеологии. Поэтому оно всегда — потенциальное отчуждение. Развлекаться — значит разоружаться» (стр. 138).

Высказав это «архиреволюционное» суждение и без колебаний запретив революционерам «развлекаться», автор книги идет дальше. Политический фильм, по Зиммеру, вообще отрицает воздействие на чувства зрителя, поскольку обращение к эмоциям всегда парализует мысль, погружая зрителя в «сон психологического комфорта» (это уже выглядит как пародия на брехтовскую критику «сновидческого театра»). Он, как мы уже знаем, выступает и против драматургической цельности, и против жанровой определенности, и против разработки характеров. Как при этом «политический» фильм все-таки умудряется «производить смысл» и тем самым революционизировать зрительское сознание, остается загадкой г-на Зиммера. Ведь если все средства кинематографической выразительности «пропитаны» буржуазной идеологией и числятся у Зиммера по ведомству «фильма-зрелища», то что же остается на долю «политического» кино? Какими средствами выразительности приходится ему довольствоваться?

Вырвав из всей богатейшей системы художественных средств кино несколько отдельных и при этом очень уж односторонне отобранных приемов, к тому же взятых вне всякой связи с их содержательной функцией, целями, Зиммер абсолютизирует их в качестве залога и гарантии того, что применяющее эти приемы искусство тем самым автоматически становится «революционным». Ход рассуждений автора несложен: фильмы с нарушенной хронологией повествования — новое слово в кино; фильмы, где нарушения в хронологии отсутствуют, принадлежат «академизму», «консервативной мысли», которые постоянно отождествляются у Зиммера с реализмом.

«Структуры революционного кино никогда не были реалистическими, взять ли «Стачку» Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Аэроград» Довженко, «Сальваторе Джулиано», «Дело Маттеи» или «Счастливчик Лючано» Рози, «Двадцать часов» Фабри или другие. Во всех этих произведениях реализм так или иначе нарушен во имя требования цельности. Реальные время или пространство, вернее, их правдоподобное (реалистическое) изображение здесь искажены, разорваны, чтобы приобрести более общее значение. Может быть, единственно истинный путь к цельности — это деконструкция» (стр. 264).

Надо ли напоминать Зиммеру, что истинно реалистическое киноискусство никогда не отвергало художественной условности, в том числе и преобразования времени и пространства, но никогда и не полагало условность самоцелью. Между тем Зиммер, попросту отбрасывая определяющий содержательный элемент искусства, судит о «революционности» или «академичности» его, исходя из структурных признаков, понимаемых чисто формально. Генезис этих структур, их связь и обусловленность предметом изображения, мировоззрением и задачами художника во внимание не принимаются. Смысл непостижимым образом рождается под пером г-на Зиммера из самого акта «деконструкции» повествования.

Словом, переходя от своих революционных деклараций к рассмотрению конкретной проблематики современного искусства, Зиммер на наших глазах из борца с буржуазной идеологией и культурой превращается в ординарного проповедника буржуазного модернизма. Ведь все то, что он выдает за «революцию» и победу политической активности в искусстве, было задолго до него описано в трудах буржуазных философов и теоретиков искусства, не претендовавших при этом на лавры «борцов с буржуазией».

Но ведь Зиммер, как было сказано выше, рассматривает «производящее смысл» политическое кино в широком контексте «глобальной борьбы» против господствующей идеологии и той, основанной на «власти денег» капиталистической киносистемы, которая способствует распространению этой идеологии. Каковы же пути этой борьбы?

В главе «Практика и история» автор излагает точку зрения, которую, по его свидетель-

ству, в таких странах, как Франция и Италия, поддерживают коммунистические партии, опирающиеся при выработке своей культурной политики на широкое рабочее движение. Это линия борьбы за принятие новых законов о кино, за национализацию кино с целью поставить его на службу обществу, за создание таких киноорганизаций, которые могли бы противопоставить себя коммерческому кинематографу, за перестройку кинообразования и т. д. Но такой путь борьбы кажется Зиммеру слишком «легальным» и «реформистским», недостойным истинного революционера. Он считает, что правда на стороне тех, кто выбирает «радикальное отрицание системы, решительный уход на боковые пути» (стр. 237), и объявляет лучшим методом борьбы создание «параллельного кино», существующего вне и помимо кино коммерческого. Широкая панорама «параллельного кино», набросанная автором, охватывает около сорока небольших и весьма разнообразных объединений кинематографистов во многих странах мира, которые, главным образом, снимают документальные фильмы. Но и эту «глобальную борьбу» Зиммер в конечном счете пытается свести к «революции» в области формы, оторванной от содержания фильмов, то есть к «революции» только в области художественного «языка кино». «Многие,—пишет он,— оспаривают эффективность настоящего параллельного кино. Отвергать систему, говорят они, значит обречь себя на бессилие. Прежде всего, важно обращаться к публике на языке, который она понимает. Пусть это язык официальной идеологии. Используем его для того, чтобы высказать иные истины... В противоположность этой позиции мы встречаем другой крайний подход: поскольку могущество языка официальной идеологии таково, что даже выступающие против нее вынуждены к нему прибегать, прежде всего надо уничтожить сам этот язык. Эти два подхода позволяют так сформулировать альтернативу идеологической борьбы: снимать другое, но так же, или снимать то же самое, но по-другому. За первое решение высказываются, в частности, кинематографисты-коммунисты— по крайней мере те, кто сохраняет строгую верность культурной линии партии, за второе — те, кто берет за основу «деконструкцию», теорию, самым непримиримым и известным защитником которой является Аллен Робб-Грийе, ответивший на вопрос журнала «Синема-70» так: «Если речь идет о том, чтобы выступить против некоего порядка, а именно порядка современного общества, то сперва нужно атаковать речь этого общества» (стр. 250—251).

Самому г-ну Зиммеру первая точка зрения тоже кажется примиренческой. То, что коммунисты не призывают к разрушению и уничтожению «буржуазного языка» искусства, а к созданию искусства, революционизирующего сознание масс при помощи художественных средств, обладающих наиболее действенной силой, представляется г-ну Зиммеру уступкой коммунистов буржуазии, их капитуляцией перед «системой». Так Зиммер пользуется плацдармом эстетики для прямой политической полемики, причем «объединив» в лагере своих противников как апологетов буржуазного строя, так и последовательных марксистов, он сам неизбежно оказывается на позициях, весьма далеких от подлинно революционных.

Зато пророк модернистской литературы и кинематографа Аллен Робб-Грийе предстает на страницах книги Зиммера ведущим деятелем революционного кино! Для того, чтобы подкрепить эту репутацию Робб-Грийе, Зиммер прибегает к вовсе уж головоломному трюку. Предшественником Робб-Грийе и «отцом деконструкции» он объявляет не кого иного, как... Дзигу Вертова! Ход мысли здесь чрезвычайно прост. Главное орудие «деконструкции» в кино — это монтаж, при помощи которого «разрывается» повествование и обращается вспять ход времени. Имя же Вертова связывается в уме читателя прежде всего с виртуозными экспериментами в области монтажа. Почему бы и не заявить, что «Вертов... был материалистом постольку, поскольку делал из фильма чистый продукт монтажа, вместо того, чтобы сделать из монтажа средство, служащее выражению мысли» (стр. 262). Но ведь как фильмы Вертова, так и выдвинутое им определение цели художественного творчества, служило «коммунистической расшифровке действительно существующего»! В этом и только в этом было кредо Вертова, и надо признать, что оно вопиюще не согласуется с тем образом поборника «чистых продуктов монтажа» и «отца деконструкции», какой возникает со страниц книги г-на Зиммера.

Сопоставление имен Вертова и Робб-Грийе, которое даже самому Зиммеру, кстати, кажется «несколько кощунственным» (и это едва ли не единственное суждение в его книге, к которому мы можем от души присоединиться!), конечно, нужно для того, чтобы окружить ореолом «революционности» эксперименты Робб-Грийе по разрушению «системы знаков, составляющей «популярную» кинематографическую мифологию». Как же происходит это разрушение и что в нем революционного?

Во-первых, в фильмах Робб-Грийе посредством монтажа нарушаются причинные связи. Это «действие» Зиммер и квалифицирует как «подлинно материалистическое». Оказывается,

материалистическое миропонимание вообще не допускает идеи причинности, детерминированности, а признает лишь «случайность и инерцию». Ведь, по странной логике автора книги, тот, кто видит в мире наличие определенных природных закономерностей, тем самым соглашается с... существованием бога! Так что, нарушая логичность повествования в своих картинах, Робб-Грийе способствует не больше не меньше, как укреплению материализма и распространению атеизма... Во-вторых, кинематография Робб-Грийе устанавливает новые отношения между автором и зрителем. Она предлагает себя зрителю как совершенно бесцельную и бесполезную игру. А эта бесцельность, в свою очередь, отрицает всякую возможность серьезности. И это хорошо, поскольку всякая без исключения серьезность принадлежит буржуазной идеологии и ведет к отчуждению. Значит, освобождая зрителя от серьезности (автора не смущает, что несколькими страницами выше он запретил «революционному кино» также и развлечения, поскольку, как мы помним, по странной логике г-на Зиммера, развлекаться — значит разоружаться и, следовательно, капитулировать перед буржуазией), «игры» Робб-Грийе освобождают его и от пут буржуазной идеологии.

Вся эта защита свидетельствует как о крайней наивности г-на Зиммера в области философии, так и о безнадежной запутанности его суждений, в которых начало буквально ни разу не сходится с концами. Ведь защита «деконструкции», которую Зиммеру во что бы то ни стало нужно возвести в ранг оружия борьбы «на стороне масс», требует от него для своего доказательства решительного разрыва с массами. Только на этой «основе» можно было прийти к мысли о том, что временна́я последовательность, принцип причинности, логика рассказа, психологическая обоснованность — все это не средства исследования действительности, а средства идеологического порабощения зрителя. Если фильм «захватывает», «пленяет» аудиторию, значит... он пленяет, угнетает ее буквально. Так, плоско расшифровывая метафору, Зиммер приходит к выводу: фильм, построенный по принципу «деконструкции», обладает тем решающим «достоинством», что он не «захватывает» зрителя. А раз не захватывает — значит, он освобождает зрительскую мысль и воображение от «буржуазной реальности».

Как тут не вспомнить слова Брехта о писателях «позднекапиталистической поры», которые не сознают, что только новое содержание переносит новую форму и даже требует ее, и «упорно и отчаянно пытаются извлечь из старого буржуазного содержания новые эффекты при помощи перестройки форм»*.

А о том, каково содержание картин Робб-Грийе, можно судить по высказываниям самого Зиммера: «Не будем удивляться «содержанию» его фильмов. «Трансевропейский экспресс» (1966) — это дешевый гангстеризм и эротический хлам. «Человек, который лжет» (1968) — дурная фельетонность и военная героика, Сопротивление, переданное через хвастовство фальшивых героев. «Эдем и после» (1970) — экзотика с почтовых открыток и грошовые африканские приключения. Низкое, фривольное, убогое содержание. Но ничто из этого не составляет сюжета. Да и имеет ли смысл само слово сюжет? Сюжета не существует. Существуют только формы. Формы, которые значат» (стр. 266).

Так проясняется, к какой цели направлено «революционизирование» политического фильма, провозглашенное г-ном Зиммером. Оно имеет в виду «освободить» фильм от реального жизненного содержания (фактически открыв дорогу содержанию буржуазному, вульгарно-обывательскому) ради провозглашения самоценности формы. Формы, которая в самой себе заключает и смысл и цель художественного творчества.

Но что здесь нового, того, чего мы уже не встречали прежде в писаниях самых отъявленных защитников буржуазного эстетизма и аполитичности?

«Нов» и «оригинален» подход Зиммера к искусству только тем, что сегодня он декорируется ультралевыми лозунгами и революционаристскими заявлениями.

Методология Зиммера, пытающегося совместить несовместимое — взгляд на кино как на «чистую» игру форм с требованием от него социальной активности — постоянно порождает внутренние противоречия в его концепции, а предложенная им теория «политического кино» оказывается оторванной от живой практики искусства. Она подчинена жесткой априорной схеме, абстрактность которой позволяет подвести под угодную автору дефиницию практически любое художественное явление, причем всегда (как уже обнаружилось на примере «Элизы, или Настоящей жизни» и «Бомаска») — в зависимости только от того, устраивает ли оно автора с политической точки зрения или нет. Поэтому у читателя в конце концов и не вызывает никакого изумления, что «образцом революционного политического кино» Зиммер провозглашает не что иное, как китайский фильм «Красный женский отряд» — одно из тех произведений, которым разрешено представлять за рубежом

* Б. Брехт. Театр. М., «Искусство», 1965, т. 5/1, стр. 190.

почти сведенный на нет «культурной революцией» кинематограф маоистского Китая.

Хотя Зиммер и признает, что китайское кино известно ему очень мало, он категорически объявляет кинематограф КНР единственным в мире, где примирены идеология и политика. По его мнению, это «примирение» осуществлено за счет прогрессивной роли, которую играет политика в обществе КНР (о том, что на деле «примирения» пытаются достигнуть, отправляя китайскую интеллигенцию на «трудовое перевоспитание» в отдаленные деревни, Зиммер, конечно, умалчивает).

«Для маоизма,— восторженно пишет Зиммер,— политика — инструмент воспитания, освобождения личности, и правда исходит всегда именно от нее... Конечно, мысль Мао— это единственная верная мысль. Мао непогрешим. Но эта мысль предстает не только объектом веры, а и объектом веры и изучения...» (стр. 149). Правда, при такой «аргументации» остается не совсем понятным, чем отличается мысль Мао от религиозных вероучений, которые в обществах, где религия есть часть государственной идеологии, тоже ведь предстают объектом тщательного изучения...

Весьма скромную, мягко говоря, осведомленность в китайской действительности обнаруживает г-н Зиммер и тогда, когда уверенно заявляет: «Если существует политическая мысль, существуют и дискуссии, споры, дебаты. Именно это происходит сейчас в Китае» (стр. 150). Разумеется, если прибегнуть к демагогической словесной эквилибристике, как это делает г-н Зиммер, и называть каждую очередную идеологическую кампанию в КНР «дикуссией», борьбу за власть в маоистском руководстве — «спорами», а вооруженное подавление забастовок — «дебатами», то можно добиться такого впечатления, что политическая жизнь современного Китая и впрямь предстанет перед изумленным читателем как оживленный обмен мнениями.

И уж поистине виртуозный словесный маневр совершает автор, когда без тени смущения объясняет своим читателям, что примером истинно политического кинематографа как раз и является уже упомянутый фильм-балет 1970 года «Красный женский отряд»*.

В этой картине, по мнению Зиммера, уничтожается отчуждение зрителя, которое в кинематографе-зрелище связано с изображением внешнего мира и с отождествлением с героем. «Поскольку здесь исчезает внешнее, исчезает и религиозное отчуждение потребности в отождествлении; народ не узнает себя в зрелище (всякое узнавание есть обман, иллюзия), так как он находится внутри зрелища, он и есть это зрелище, или, что то же самое, зрелище находится в нем (??). Не потому, что это зрелище посылает ему его собственный образ, но потому, что оно состоит только из изображения его борьбы, его истинных надежд» (стр. 152).

Что бы ни означал этот туманный пассаж, ясно одно, что он служит Зиммеру для присоединения к политической демагогии пекинского руководства в его нападках на Советский Союз. Переход этот совершается следующим образом.

Г-н Зиммер пишет: «В этой связи не нужно презирать содержание «Женского отряда» и различать в нем только исторический материал. Созерцание прошлого, это самолюбование на национальном уровне — буржуазная и абсолютно отчуждающая тенденция. Целая категория фильмов, по преимуществу советских и весьма знаменитых, например, «Адмирал Нахимов» Пудовкина, «Мичурин» Довженко, «Ленин в Польше» Юткевича, «Чапаев» Васильевых, которые для нас подлинно революционны, так как прославляют великую «фигуру» революции, с точки зрения маоизма — совершенно ревизионистские именно потому, что замыкаются в смаковании истории».

А дальше, видимо, «забыв», что он излагает маоистскую точку зрения, Зиммер продолжает уже «от себя» и обнаруживает полную солидарность с этой точкой зрения в своих сетованиях на пресловутое «перерождение» советского кино — тут и влияние Голливуда, и уклон в сторону «коммерческого» кинематографа, и нападки на «новую политику Кремля, идущего на сближение с США и буржуазными демократиями». Так делается ясной цель и смысл апологии китайского кино, предпринятой «беспристрастным» автором. Она нужна ему отнюдь не для киноведческого анализа, а только как трамплин для чисто политических выпадов в маоистском духе против Советского Союза и ФКП.

Подведем итоги. Итак, по г-ну Зиммеру, все глобальное противоборство «политического» кино с «идеологическим» должно состоять только в подрыве языка кино посредством пресловутой деконструкции и в попытках создавать фильм «вне системы». Надо ли говорить, какое практическое применение, какой реальный эффект могут иметь эти рекомендации? Надо ли объяснять, насколько «опасны» они для «системы»? Ведь «система» и не желает ничего лучшего, как такой борьбы с ней, какая бы велась на «боковых путях», подальше от зрителя и так, чтобы эта «битва» не выходила за рамки «леворадикального оспаривания» реалистических, понятных зри-

* Об этом фильме см. статью В. Валицкого «Кинематограф в тупике».— «ИК», 1973, № 8.

телю форм кинематографической выразительности. Обратимся в этой связи к мнению тех, кто имеет дело с «системой» на практике. Выходящий в Париже марксистский журнал по вопросам культуры и искусства «Ля Нувель критик» недавно пригласил к себе в редакцию пятерых режиссеров — Луи Дакена, Бертрана Тавернье, Пьера Каста, Жака Даниоль-Валькроза, Жерома Канапа — и попросил их рассказать, что значит сегодня делать фильмы во Франции и какие препятствия стоят перед художниками, всерьез относящимися к своему искусству и его месту в обществе. Ни один из пятерых, очень разных режиссеров не усмотрел выхода из тревожного, по общей оценке, положения во французском кино на путях «деконструкции» киноязыка, как не обнаружил ни малейшей опасности в «правдоподобии» кинематографа. Никто не заявил, что освобождение кино следует начинать с подрыва реализма. Об этом просто не зашла речь. Зато разговор шел о вещах, действительно тесно связанных с официальной культурной политикой буржуазного государства и поощряемого им частного капитала в кино,— с политикой, которая ведет к росту экономической концентрации в прокате и тем самым — к удушению демократического кинематографа. Вот что сказали участники обсуждения:

Каст: «Если бы фильмам помогали с прокатом вдобавок к той помощи, которую они смогут получить для производства*, вот тут в крепости системы возникла бы брешь... Прокат в его теперешнем виде с трудом допускает, чтобы художники плескались на мелком месте, но не хочет, чтобы они выходили на глубину. А что такое глубина? Это выход на зрителя. Вот здесь дверь заперта».

Тавернье: «Больше того, у властей есть позиция, не знаю, сознательная или нет, поощрять то, что я назвал бы бедным творчеством. Да здравствует высокохудожественный фильм на узкой черно-белой пленке, который всегда можно показать в программе «Перспективы» в Каннах, где он может получить высокую оценку, а презренным коммерсантам предоставим иметь дело с цветом, 70-мм пленкой, широким экраном и актерами! А с другой стороны, поощряют бедное и, насколько возможно, герметическое искусство (разрядка моя.— *М. Ш.*). Здесь главная уловка — притвориться сочувствующим идеям, которые возникли в мае шестьдесят восьмого года: «Ах, вы хотите создавать искусство, которое было бы вне системы,— прекрасно, пожалуйста!» И вот создают мини-центры, потом это будут мини-дома культуры, еще какие-нибудь мини-штучки...»

Канапа: «То, что ты говоришь (а это правда), вскрывает политику подачек. Власти говорят: независимые художники могут творить только в бедности — это художественное и идеологическое оправдание,— и потому им бросают одни объедки».

Тавернье: «И этому, кстати, способствуют некоторые критики, постоянно восхваляющие кино, которое не есть «зрелище». В конце концов, сами того не сознавая, они играют на руку властям»*.

Имел ли Бертран Тавернье в виду книгу Зиммера или нет, ясно, что его слова дают ей точную и вполне заслуженную оценку, верно раскрывают истинное политическое значение изложенной в ней теории «политического кино», декларирующей «ультрареволюционные цели», а на самом деле идеологически разоружающей французскую демократическую интеллигенцию и толкающей ее на путь буржуазного модернизма и эстетства.

Не новая тактика! Но от этого не менее опасная. Г-ну Зиммеру очень хочется оторвать французскую демократическую интеллигенцию от коммунистической партии, от рабочего класса, очень хочется столкнуть кино на путь, где его примут Робб-Грийе со своими немногочисленными единомышленниками. Конечно, это ему не удастся. Путаница, которую сеет в своей книге г-н Зиммер, очень уж откровенно выдает свои политические побудительные мотивы. Стоит их понять, чтобы стало ясно, какой опасной провокацией чревата «политизация» французского кино, к которой призывает г-н Зиммер, этот проповедник банальнейшего буржуазного эстетства, но только на этот раз преподносимого в маоистской политической упаковке.

Странный симбиоз? Не такой уж странный, если вдуматься в логику эволюции, которую за последние годы претерпевает идеология маоизма.

---

* Во Франции существует система финансового авансирования производства фильмов. Полученный аванс должен быть возмещен из кассовых сборов.— *М. Ш.*

* La Nouvelle Critique, Juin-Juillet, 1975, № 85, p. 54.

Мирзо Турсун-Заде, Дмитрий Булгаков, Латиф Файзиев

Восход над Гангом

«Восход над Гангом». Чандр — В. Войническу-Соцки

Рубиновая пятиконечная звезда возникла вместе с прозрачностью весенних облаков. Прозвонили часы.

Пришли в движение бесконечные тени людей на брусчатке Красной площади. Люди стекались к Мавзолею издалека.

...Арабы. Мексиканцы. Иранцы. Индийцы. Турки...

Венки опускали в молчании. На лентах — слова вечной благодарности величайшему из людей.

...Остановилась, как прошлое, ночь над Востоком. Сумрачными громадами тяжелели древние храмы — стражи темного Ганга. Тысячеустые изваяния застыли в немом крике. В безгласную синюю мглу устремлен отчаянный, вопрошающий взор молодого индийца. Это Чандр молит об истине. Боги не приносят избавления. Безучастен лик Будды, мерцающий лунным светом. Холоден Шива с трезубцем на белом быке.

В начале нашего века, когда европейские монархи еще достаточно уютно чувствовали себя на тронах, к причалам Калькутты пришвартовался большой пароход. С верхней палубы, где путешествовали состоятельные пассажиры, по трапу спустился красивый молодой индиец, одетый по-европейски.

Внизу со сдержанной пышностью его встречали индийские заминдары, два мелких британских чиновника и сам магистр дистрикта сэр Маллесон — прямой и плоский, как доска, загорелый англичанин. Все были в трауре. Они почтительно склонились перед молодым индийцем.

— Примите мои самые искренние соболезнования, господин раджа Чандр,— заскрипел Маллесон,— ваш дед был достойным и мудрым человеком.

— Благодарю вас, сэр Маллесон,— ответил индиец,— я до сих пор не могу прийти в себя от этого страшного известия... вы знаете, дед заменил мне отца и мать... Как судьба жестока ко мне!

Во весь опор катил к ним большой экипаж, запряженный парой лошадей.

— По-моему, приехал брат вашего деда, Никхилеш-бабу́,— сказал Маллесон.

— Мой бедный Чандр! — воскликнул высокий пожилой индиец, выходя из экипажа.— Какое несчастье постигло нашу семью!

Он подошел и обнял юношу.

Черные экипажи потянулись из порта. Чандр сидел в одном из них вместе с Никхилешем и Маллесоном и слушал рассказ англичанина о смерти деда.

— Это случилось на княжеской охоте, мой юный друг. Ваш дед говорил мне, что когда тигр возникает перед человеком и бросается на него, вот тогда возникает миг правды...

— И что же... на сей раз правда отвернулась от деда? — спросил подавленный Чандр.

— Нет, всего лишь... нелепая осечка... И победителем стал тигр,— в сердцах сказал Никхилеш.

— Ваш дед пользовался большим влиянием среди населения дистрикта,— заметил Маллесон.— И при этом всегда советовался с нами, с администрацией...

— Я тоже возьму за правило советоваться с вами, сэр. Что поделаешь? Привычка! Меня с пеленок воспитывали английские гувернантки, да и пеленки были британскими!

Все рассмеялись.

— Но, но, дорогой раджа! Я вам старший друг вовсе не по рангу, а по возрасту...

У горизонта — в изумрудной дали — блеснула полоска воды. Чандр погрустнел.

— Сэр,— обратился он к Маллесону,— я хотел бы склонить голову там, где душа моего деда соединилась с огнем погребального костра.

...Ганг в эту пору был светел и ласков, он казался уснувшим в своих пологих зеленых берегах, и пальмы нежно шелестели, убаюкивая ясную гладь воды. Тысячи людей тихо молились, войдя в реку по пояс или сидя возле костров, и молитва набегала, будто легкие порывы ветра.

Англичане остались у экипажей, а индийцы, сопровождая Чандра, спустились почти к самой воде — к месту погребального кост-

ра, огороженному невысокой деревянной решеткой.

...В глубоком раздумье смотрел Чандр на почерневшую от огня землю и на дерзко пламенеющие цветы, положенные кем-то в память деда.

И никто не заметил в толпе паломников худого, сурового старика с горящим ненавистью взглядом. Но эта ненависть сменилась жалостью и любовью, когда он посмотрел на поникшего Чандра. Всего на несколько мгновений задержался старик и вскоре исчез среди людей.

...Скорбная тишина царила в древнем родовом дворце. Слуги молча кланялись Чандру, когда он вместе с Никхилешем проходил по многочисленным комнатам.

— А где же старый Шондип? — спросил юноша.

Никхилеш тяжело вздохнул.

— Он был предан моему брату, как верная собака, и после его смерти исчез. Я думаю, Шондип ушел в джунгли, чтобы умереть...

— Шондип был не просто слуга. Скорее — он был преданным другом...

...Чандр отворил двери библиотеки деда. Вошел. Высокие узкие окна были плотно закрыты шторами. Он раздвинул их — стало светлее, на темных узорах ковра пролегла яркая полоска сабли, тонкий блик пробежал по вороненому стволу винтовки. Саблю Чандр просто потрогал за рукоять, винтовку взял в руки, потянул затвор — к ногам выпал патрон.

Он подошел к портрету деда, стоявшему на письменном столе. Мужественное, гордое лицо, две резкие морщины пролегли по щекам к бороде, высокий лоб над густыми бровями. Чандр отстранился от портрета и почти выбежал из библиотеки.

...На улице солнце ослепило его. Он вздохнул свободнее и зашагал в глубь двора. У коновязи понуро стоял высокий тонконогий конь под богатым седлом. И вокруг — ни души. Тихо. Чандр подошел к коню, щекой прижался к его шее и заплакал.

...Он отвязал коня и повел его по дороге. Медленно уходили назад деревья аллей в старом парке, устроенном на английский манер. За парком начались поля, отвоеванные у джунглей, началась Индия — крестьянская страна.

Чандр обернулся на стук копыт. Его догонял всадник в европейской одежде.

— Камал! — радостно воскликнул юноша, выпустив повод коня.

— Мне только сейчас доложили, что ты в Индии! — сказал молодой наездник, спешившись.

Они обнялись. Потом пошли рядом, ведя на поводу коней.

— Как ты возмужал.

— А ты побелел, стал похож на британца, — улыбнулся Камал,— надеюсь, не привез жену-англичанку?

— Я... все еще холост.

— Молодец! — одобрил Камал.— Многих женитьба в Англии превратила в послушных бычков...

— Да, да... Я очень смутно представляю себе, что происходит в Индии...

— Не переживай,— с иронией заметил Камал,— англичане всему научат. Правда, в последние годы твой дед не позволял им совать нос в свои дела.

Чандр с недоверием взглянул на друга.

— Мой дед испортил отношения с властями? Мне говорили совсем другое.

— Пепел твоего деда соединился с водами священного Ганга. И теперь можно говорить что угодно.

Им попадались крестьянские повозки и крестьяне, возвращавшиеся с полей.

— Смотри! Куда они направляются? — сказал Чандр.

Вдалеке, поднимая пыль, двигался большой кавалерийский отряд. Бородатые всадники угрюмо покачивались в седлах. Впереди ехали английские офицеры. Крестьяне на полях со страхом смотрели на них.

— Едут усмирять крестьянские бунты,

— А меня уверяли, что наша Бенгалия самое спокойное место в Индии.

— Так утверждают англичане, чтобы обмануть Европу...

К ним приблизились несколько стариков. Один выступил вперед и сказал:

— Мы рады вас видеть, господин.

Чандр поздоровался с каждым стариком. Они переглянулись.

— Как вы похожи на своего великого деда!

— Великого?

— Да, господин. Память о его добром сердце никогда не умрет среди нас...

Один из стариков замедлил шаг, потоптался на месте, оглядываясь по сторонам,— потом решительно направился к Чандру и, дойдя вплотную, шепотом проговорил:

— Господин, Шондип велел передать, что ждет вас в джунглях, на поляне трех пальм...

— Шондип? — изумился Чандр.

— Т-сс...

...Тропа в джунглях была такой узкой, что лианы касались боков коня, цеплялись гибкими отростками за седло. Пестрые птицы с резкими вскриками взмывали из-под ног и, пролетев над землей, снова затаивались в траве.

...На небольшой поляне — почти в самом центре ее — возвышались три высокие пальмы, посаженные кем-то в давние времена. Чандр пустил коня пастись, а сам уселся у подножия одной пальмы и стал ждать. Он не услышал шагов позади себя — Шондип появился почти бесшумно и сел рядом с ним. Это был тот старик, который смотрел на Чандра из толпы паломников — у Ганга.

Вполголоса прочитали молитву. Посидели в молчании несколько секунд. Затем встали и обнялись.

— Что заставило вас уйти в джунгли, Шондип-бабу?

Старик протянул Чандру ладонь, на которой лежала почерневшая от огня винтовочная пуля.

— Вот это.

— Пуля?

— Да. Заворачивая в саван тело вашего деда, я с ужасом заметил рану под сердцем. Потом я убеждал себя, что горе помутило мой разум, что мне это почудилось... Но в пепле костра пальцы вдруг наткнулись на пулю...

— В деда стреляли?

— Поверьте мне, старику, этот тигр едва коснулся раджи, лишь порвал на нем одежду, оставил пустячные царапины и... в испуге скрылся в джунглях.

— В испуге?

— Да, Чандрджи, тигр испугался выстрела.

— Кто же стрелял, кто?!

— Об этом я спросил Никхилеш-бабу и даже показал ему пулю, но, видно, зря... он все передал сэру Маллесону, и в эту же ночь меня пытались убить.

— Боже мой! Какое преступление! Где оно произошло?

— Здесь, Чандрджи, на этой поляне.

— За что они убили его, Шондип-бабу?

— Вы должны знать правду, Чандр. Ваш дед повстанец. И этого ему до сих пор не могли простить.

— Разве он участвовал в восстании 1857 года? — Чандр еще раз с какой-то затаенной мыслью посмотрел на пулю и спрятал ее в карман.

— Да, Чандрджи. Два года мы сражались. И тогда англичане победили. А сейчас, спустя полвека, ваш дед снова решил поднять крестьян. Мы с ним собрали много оружия.

...Чандр гнал коня по дороге, тускло белевшей при лунном свете. Под шквальным ветром гнулись деревья.

...Взлетев на прибрежный холм, он увидел в мглистой воде Ганга проступающие белесые пятна пены.

...Распрямились спины деревьев, утихло буйство листвы и ветра, разгладился лик Ганга. Очистилось от туч волнистое серебро Гималаев в синей дали.

...В этом месте пологий берег Ганга белел одеждами спящих людей. Тонкие полосы рас-

света еще едва проступали за рекой, и люди, лежавшие на земле, казались Чандру жертвами какой-то древней битвы или жестокого праздника.

Усталый конь тихо ступал по дороге, пыль скрадывала стук копыт.

Над простором Ганга растекалось мерное, как шум леса, дыхание спящих.

...У развилки дорог, под низкой кроной мангового дерева сидел худой маленький человек с ясным и добрым лицом пророка. Он один бодрствовал в это время, глядя перед собой через большие круглые очки в тонкой железной оправе. На нем были только дхоти и белая шапочка пирожком.

Чандр слез с коня и направился к этому человеку. Подойдя совсем близко, он увидел в его руках деревенскую прялку и кудель, скользящую в пальцах.

Поклонился.

— Махатма Ганди, меня зовут раджа Чандр...

— А-а... вы внук убитого раджи?

Юноша вздрогнул:

— Вы знаете?

— Оглянитесь вокруг, раджа. Я ведь не один. Со мной люди Индии. Они знают все.

— Махатма Ганди, страшное злодеяние ожесточило меня.

Ганди смотрел на него, как на сына, испуганного первой жизненной несправедливостью. Смотрел недолго.

— Понимаю. И, наверное, мыслью вы все чаще обращаетесь к оружию?

— Да.

— Раджа, вас гнетет личное горе, вы потрясены одним злодеянием, а их тысячи и миллионы накопилось за двести лет британского владычества. Эта неутихающая боль стала жизнью индийцев. Она вам неведома. Я чувствую, вы решили мстить?

— А разве я буду не прав?

— Задумайтесь, раджа, ваш дед замышлял жестокость против англичан, пусть справедливую, но жестокость. И ему ответили тем же. Зло породило зло.

Нахмурился Чандр — обвел взглядом берег. Некоторые из приверженцев Ганди проснулись и сидели в молитвенных позах.

— Что же предлагаете вы... нет, не мне, а этим людям, которые идут за вами? Что вы им предлагаете взамен страданий? Утешиться прялкой?

Ганди улыбнулся впервые.

— Чандр,— сказал он проникновенно,— вы, наверное, думаете, что мы проповедуем пассивное сопротивление. Нет! Нет! Нет! — голос его наполнился силой и страстью.— Без прямого, активного выражения ненасилие бессмысленно для нас! Но Индию, Чандр, нужно чувствовать, слышать ее, как стук собственного сердца, узнавать издали, как шаги родной матери... Я вижу вокруг зло, угнетение, невыносимую жизнь индийца и говорю ему — не сотрудничай с англичанами, не покупай у них товары, сожги английскую одежду... Это и называется ненасильственное сопротивление, раджа... А прялка, на которую вы смотрите с такой иронией, поможет крестьянину одеться и почувствовать себя независимым... Прялка поднята мною до символа единства Индии в борьбе!

— А не проще ли вместо прялки дать им винтовки?

Берег пришел в неторопливое движение, и теперь Чандр увидел, как много людей шло за Ганди. А прялка весело и неумолчно поскрипывала.

— Убивать всегда проще, раджа,— с нескрываемым отвращением промолвил Ганди.— От англичан вы хотите избавиться сугубо по-европейски... пулей.

— Именно так они расправляются с нами!

— Да, конечно. Это их метод. Но я предложил людям индийские формы борьбы за независимость. Самое главное сейчас возродить наши древние традиции, связать тысячелетия индийской истории с современностью.

— Этот путь, по-моему, не даст скорых результатов, и не всегда гуманно растягивать страдания.

— Что ж, первые реформаторы всегда стра-

дали, доказывая свою правоту, открывая обществу новые нравственные законы.

— Я преклоняюсь перед вами, Махатма Ганди, научите меня понимать Индию... я хочу верить собственному голосу, а не могу, слышу что-то мелкое, суетное...

— Нужно принять религию своего народа, обычаи, пищу, одежду, его лишения — и тогда услышите его голос.

— Но между мной и крестьянином пропасть!

— Сумейте ограничить свое личное потребление, отдайте свои богатства крестьянам. Вы задумались? Найдите в себе силы признать, что раджи всегда были добровольными рабами Великобритании. Горько слышать это вам, наследственному радже?

— Нет, Гандиджи, нет... прозрение не бывает горьким, даже если увидел в зеркале, что ты урод...

...Во дворе Чандр с интересом наблюдал за слугами, которые толкли в медных ступах разноцветные порошки. Мелькавшие руки людей были по локоть красными, зелеными, синими, желтыми.

— Оглянитесь, Чандр,— вполголоса сказал подошедший Шондип.

— Мэри! — воскликнул индиец, обернувшись и увидев молодую англичанку.

— Чандр!

Они хотели обняться, но в последний момент юноша остановился.

— Я в восторге, что ты приехала!

— Да, да, конечно, я тоже очень рада,— как-то тускло сказала Мэри,— господи, какой изумительный дворец... А что делают эти люди?

— Готовятся к празднику «Холи»... Разноцветные порошки разведут в воде и будут ею обливать друг друга...

— А чем ты занимаешься здесь?

— Так сразу не расскажешь... в общем, пытаюсь внушить англичанам, что Индию населяют люди, достойные лучшей участи...

— Я плохо разбираюсь во всех этих проблемах, но ведь ты сам знаешь, что в Англии к тебе, да и ко всем индийцам относятся хорошо...

— Англия — это гостиная империи, где вслух говорят о гуманизме и христианстве... И там не прочь даже выдать англичанку за индийца... Но Индия — далеко, и здесь о гуманизме молчат.

— Неужели это правда?!

— Забудем о такой правде! Завтра наш праздник.

— А меня не прогонят? Я же... англичанка.

— Индия — открытая страна. У нас никого не прогоняют с праздника.

...На празднике «Холи» Мэри забыла, что она англичанка. Она пела и танцевала вместе со всеми, вместе с Чандром среди ярких костров. А он, вероятно, впервые так остро ощутил себя индийцем, пожимал руки простых людей, смеялся шуткам, слушал родной язык, звучавший всюду.

Среди ночи праздник внезапно стих.

Появилась процессия танцовщиц и музыкантов. Они играли древние мелодии. А среди девушек, увитых гирляндами цветов, выделялась одна, особенно искусная в танце. Потом все услышали ее голос, похожий на плач.

— О чем она поет? — шепнула Мэри.

— О горькой доле крестьянина.

— Но почему она улыбается в конце каждого куплета?

— Там есть слова: «Все изменится, братья, непременно изменится!»

На несколько мгновений танцовщица задержалась возле Чандра — он рассмотрел ее тонкое и смелое лицо. Ему показалось, что в ее глазах — вся Индия, что в ее песне и голосе — надежда всех индийцев. И он почувствовал, что в этой танцовщице — его судьба.

...Через два дня праздник кончился. Чандр и Мэри подошли к поезду. Девушка вошла в полупустой вагон, Чандр — за ней, но тотчас на его пути возникла фигура кондуктора.

— Вы ошиблись,— строго сказал он индийцу,— это вагон для европейцев.

— Как вы смеете? — возмутилась Мэри.— Не обращай внимания на этого грубияна, Чандр!

Но индиец уже вернулся на перрон.

— Я поеду в своем вагоне,— сказал он девушке.

Кондуктор ухмыльнулся.

— Так-то лучше, мисс... здесь не Лондон.

Оттолкнув его, Мэри тоже вышла из вагона, догнала Чандра.

— Я поеду с тобой...

— Стоит ли?

— Не возражай.

Вагоны для индийцев были переполнены. В них стояла духота, люди громко кричали, плакали дети.

Наконец поезд тронулся. Чандр и Мэри стояли на площадке, притиснутые друг к другу. На девушку удивленно смотрели.

— Ты прав,— слабым голосом сказала она,— я не вынесу такой давки...

...На ближайшей остановке она пересела в соседний вагон. Закрыв лицо руками, расплакалась. Чандр видел это.

...Потом на своем полустанке он долго смотрел вслед удаляющемуся составу.

...По аллее — прямо к веранде дворца катился открытый двухколесный экипаж. Маллесон ехал один, без кучера, и уверенно правил лошадью. Увидев сидевших Чандра и Никхилеша, издали помахал им рукой. Он легко соскочил на землю, отдал лошадь подбежавшему конюху. Англичанин был в отличном настроении.

Положив на стол тисненую желтую папку, он многозначительно глянул на Чандра.

— Ну-с, молодой человек, запомните этот день! Отныне вы полноправный раджа, наследник вашего высокочтимого деда,— Маллесон торжественно раскрыл папку и, вынув из нее лист бумаги с текстом и печатями, положил его перед индийцем,— администрация признала завещание старого раджи действительным и неоспоримым.

Никхилеш натянуто улыбнулся:

— Ну, что же... позволь мне поздравить тебя, дорогой Чандр... ты... теперь... хм... О! Ты тринадцатый раджа в нашем роде!

— Роковая цифра,— усмехнулся Маллесон,— впрочем, это европейские предрассудки.

Никхилеш взглянул на англичанина, словно просил у него согласия на что-то. Чувствуя это, Маллесон притворился, что не замечает его взгляда. Тогда Никхилеш заговорил:

— Ты, конечно, знаешь, Чандр, о древнем обычае, который свято соблюдался нашими предками.

Англичанин откинулся в кресле и с интересом слушал. Речь индийца обрела напевность и даже некую торжественность:

— Наследник княжества доказывал свое право называться раджой в поединке с тигром.

— Но в завещании об этом нет ни слова, любезнейший Никхилеш-бабу, — неохотно возразил Маллесон.

Чандр внимательно наблюдал за ними.

— Я думаю, старый раджа не сомневался в храбрости любимого внука,— ответил Никхилеш.

Разговаривая, они поглядывали на Чандра. Он подумал немного и, взяв завещание, встал.

— Я не нарушу обычаев рода.

— Еще одна княжеская охота,— со вздохом проговорил Маллесон.

...Чандр неподвижно стоял на поляне трех пальм и слушал голоса загонщиков в джунглях. Где-то еще очень далеко люди криками и стуком колотушек гнали тигра сюда — на поляну, чтобы свершился акт древней традиции, где правда и смерть разделены мгновением.

Но пока вместо разъяренного тигра к Чандру из джунглей вышел Камал.

— Мы прочесали джунгли на двести ярдов вокруг.

— Спасибо, Камал. Глупо было бы позволить Маллесону расправиться со мной... Пусть уж лучше это сделает тигр, по крайней мере, тогда все будет честно.

— Ты победишь, Чандр!

Камал углубился в джунгли, пробираясь по едва различимой тропе. Нестройный хор загонщиков становился все ближе. Вдруг в зарослях мелькнула какая-то фигура, и

в ту же секунду Камал различил острый блеск металла, вспыхнувший и тотчас пропавший. Обдирая руки, лицо и одежду о колючие ветви, Камал бросился к человеку, которого теперь видел вполне отчетливо.

— Стой! — крикнул он ему.

Незнакомец в одежде зажиточного крестьянина в испуге обернулся и хотел было скрыться. Но Камал вцепился в него и вырвал ружье, которое тот пытался спрятать за спиной.

— Отпустите! — взмолился человек.— Отпустите! Вы погубите меня!

— Кто ты?

— Слуга сэра Маллесона... пощадите...

— Куда шел?

— К нему... нес ружье, слышу, где-то кричат... думал — и он там...

— Ну-ка шагай...

...Загонщики вопили и стучали уже совсем недалеко, и Чандр вглядывался в зеленую стену джунглей. Тигр мог выскочить из любого прогала, прыжок его бесшумен, мягок и длится несколько мгновений.

...Маллесон, Никхилеш и вся свита с изумлением взирали на Камала, ведущего перед собой слугу англичанина.

— Сэр Маллесон, слуга принес вам ружье,— сказал Камал,— правда, шел он почему-то к месту встречи с тигром.

— Как ты посмел появиться там?! — накинулся Маллесон на слугу. Тот упал на колени.

— Я заблудился, сэр, в джунглях так кричали... словно тысячи злых демонов слетелись...

— Хватит! — оборвал его англичанин и обратился к Камалу: — Он у меня недавно и, кажется, весьма глуп...

...В джунглях затаилась опасливая тишина. Несколько птиц выпорхнуло на поляну из зарослей — увидев Чандра, они взмыли вверх.

Чандр поднял винтовку.

Птицы были вспугнуты тигром. Где он? Может быть, лишь тонкий занавес листвы разделяет их, и глаза зверя уже сторожат Чандра?

Он почувствовал тигра в легком трепете листьев, ему показалось, что он давно видит его квадратную рыжевато-белую морду.

...Момент появления тигра на поляне уловить было невозможно, и, наверное, это губило многих. Пока человек готовил себя к встрече с ним, эта встреча уже начиналась и завершалась молниеносным прыжком.

...Тигр лежал в траве — в полсотне ярдов от Чандра,— словно всегда был тут. Взгляд его был беззлобен. Его выгнали сюда люди, и он мог бы растерзать многих, но не сделал этого. Позади себя он чувствовал примолкших людей, перед собой — видел одного человека, и тысячелетний инстинкт скомандовал ему убрать препятствие, чтобы идти вперед. Упругий хвост хлестнул по траве, как коса, на могучих лапах поднялось полосатое тело...

...В последний раз гипнотизирующие желтые лучи тигриных глаз встретились с глазами Чандра, но теперь их разделяла мушка винтовки. В последний раз эти глаза-лучи были полны жизнью и — странно! — не грозили человеку.

Но — инстинкт вытолкнул тигра из мягкой травы.

Жизнь его оборвалась еще над землей, и земля приняла его мертвого. Он лежал, вытянув передние лапы и уронив на них голову. Чандр задумчиво стоял над ним, словно не хотел будить.

Тихие шаги прошуршали за спиной. Это Камал. Лицо у него было веселым, он радовался удачной охоте.

— Победил ты, Чандр! — промолвил Камал, разглядывая тигра.

— Нет. Я просто убил,— юноша взял винтовку за ствол и с силой ударил ею о пальму; приклад переломился,— я больше не коснусь оружия. Был миг убийства, а не правды. Он швырнул разбитую винтовку в джунгли.

...Из джунглей на дорогу выходили полуголые худые загонщики, несколько человек несли убитого тигра, привязанного лапами к жерди. При виде идущего Чандра они затянули песню, прославляющую самого молодого раджу и подвиги его предков.

Чандр поднял руку, песня медленно угасла. Он обвел взглядом остановившихся в замешательстве заминдаров.

— По древнему обычаю я стал раджой. Слушайте мою волю.

При слове «воля» ироническая усмешка тронула губы Маллесона, а Никхилеш сердито нахмурил брови и сжал плеть. Крестьяне-загонщики по привычке склонили головы.

— Свой дворец я безвозмездно и навечно передаю общине. Я сделаю его колледжем. Там будут учиться ваши дети.

Крестьянская масса всколыхнулась единым возгласом ликования.

— Слушайте, индийцы! Я слагаю с себя титул раджи! Я не раджа отныне! Я вместе с вами — гражданин великой Индии!

Чандр пошел к крестьянам. Все услышали, как он запел «Бонде Матором!», песню, которую ненавидели англичане. Одиноко звучал голос Чандра — крестьяне еще боялись петь вместе с ним.

...В сопровождении слуги Маллесон подошел к дверям своего кабинета и ударом ноги распахнул их. Швырнув на зеленое сукно стола стек, англичанин резко обернулся к слуге, который весьма свободно и уверенно чувствовал себя в кресле. С лица этого человека исчезло тупое выражение, и теперь он с любопытством наблюдал за Маллесоном.

— Проклятье! — не мог успокоиться тот.— Как ты мог так глупо попасться?!

— Дядя,— пожал плечами «слуга»,— этот индиец от меня не уйдет.

...Поутру джунгли взрывались птичьим гомоном, криками мелких животных, забывших ночные страхи. Чандр с удивлением слушал этот пестрый голос зеленого перепутанного мира. Он стоял возле недостроенной хижины, опершись на лопату. Возле своей хижины.

Неподалеку Шондип тесаком ошкуривал срубленные с вечера слеги.

Девушка в нежно-желтом сари, пугливо косясь на Чандра, поставила бамбуковую корзину с едой у порога и тотчас убежала. Это была танцовщица Бимола, которую Чандр впервые увидел на празднике «Холи». Ее сари яркой легкой бабочкой долго мелькало над лугом, пока не исчезло в далекой деревне.

...В покоях родового дворца было шумно. Вместе со слугами деревенские парни выносили из комнат старинную дорогую мебель, тащили ее по открытым галереям вниз — во внутренний двор — и там оставляли. Назад они поднимались, нагруженные школьными скамьями, столиками, толстыми связками книг, грифельными досками, глобусами...

Ранним утром по простору Ганга поплыли лодки, украсив реку отражением разноцветных парусов.

Ранним утром между Гангом и родовым дворцом выстроились крестьянские дети — мальчики и девочки — первые ученики колледжа. И ростом и возрастом они были совсем разные — от мальчуганов-семилеток до подростков с пробивающимися усами.

Чандр встал перед ними, вглядываясь в их худые, смуглые лица. Он чувствовал — они еще видят в нем раджу, и эта стена между ним и деревней должна рухнуть. Поодаль стояли Камал, Бимола, отцы и матери учеников колледжа.

Чандр обратился ко всем, заметно волнуясь:

— Сегодня вы пойдете за мной в этот дворец. Пойдете без страха. Отныне он ваш. Да, ваш! Здесь вы узнаете, что Индия прекраснее любого сказочного дворца. И она тоже будет принадлежать вам, но сначала я научу вас побеждать зло, научу бесстрашию. И первый урок в вашей жизни я начинаю здесь... сейчас.

Бережно, как драгоценность, Чандр поднял на ладонях шапочку Ганди и, надев ее, продолжал:

— Видите, это то́пи Махатмы Ганди... для нас она не просто шапочка, а знак достоинства каждого индийца...— И по глазам подростков, по протяжному вздоху крестьянской толпы Чандр понял — с этой минуты он действительно не раджа, стена между ним и

деревней рухнула. Он слегка улыбнулся и дал знак. В окне второго этажа показались Шондип и Бимола. Они торжественно сняли белую материю, скрывавшую большую надпись над воротами.

К ногам Чандра упала белая материя. Камал подошел к другу, пожал его руку и запел «Бонде Матором». Все крестьяне громко подхватили эту старинную индийскую песню.

Мимо, берегом, проехали полицейские. Увидев на Чандре шапочку Ганди, один из них сказал офицеру:

— Вон еще один смутьян в Ганди-топи!

Офицер насупился, повернул коня и подъехал к Чандру:

— Эй! А ну-ка, сними эту дрянь с головы! — он показал стеком на Ганди-топи.

Чандр отстранился.

— Я отказываюсь подчиняться вам, сэр! — твердо сказал он.— Это произвол!

— В последний раз говорю, сними шапку и плюнь в нее! Ну?!

— Я требую, чтобы вы немедленно ушли отсюда,— все так же спокойно и твердо сказал Чандр.

— Он требует! — офицер помахал стеком.

Полицейские ухмыльнулись, предвкушая расправу.

— Чандр, это провокация! — вскричал Камал.

— Молчать! — рявкнул офицер на него.— Убирайся отсюда... а этого взять!

Один полисмен конем оттолкнул Камала, двое других двинулись на Чандра. Он не сопротивлялся и пошел впереди них.

...На площади перед зданием английской администрации было людно. По одну сторону замерли черные экипажи состоятельных людей дистрикта, по другую — шумела и волновалась пестрая толпа крестьян. Посреди площади было устроено небольшое деревянное возвышение — три доски на опорах. Возле этого помоста стояли два мрачных полицейских с плетьми.

Над зданием администрации лениво трепыхался британский флаг.

Под барабанный бой на площадь вывели Чандра. Шел он к месту наказания гордо и бесстрашно и все смотрел на крестьян, которые при виде его инстинктивно всей массой подались вперед.

Полицейские тотчас взялись за руки, образовав живую цепь.

Глаза всей площади были устремлены на этого человека. Хватит ли у него мужества вытерпеть боль и унижение?

В черных экипажах ждали первого стона. Ждали, как радостной вести, ждали в мстительном напряжении.

За спинами полицейских Чандр увидел танцовщицу Бимолу — не скрываясь, послал ей улыбку.

Вот доски помоста. Здесь полицейские сорвали с него одежду и швырнули в пыль. Перед тем как вытянуться на этих досках, Чандр окинул взглядом черные экипажи. Взгляд его был светел и беззлобен. В экипажах зашевелились, поежились.

Чандр лег на доски.

Плети со свистом рассекли воздух.

Лениво трепыхался британский флаг.

Плети въедались в смуглую кожу.

И в этой свистящей тишине никто не услыхал стона.

Лица, лица, лица. В них ярость. В них стыд. Британский флаг, перечерченный плетьми.

Руки полицейских опустились.

Стиснув зубы, чтобы не застонать, Чандр сделал попытку подняться с помоста, но не смог.

Тогда из толпы крестьян выступили Шондип, танцовщица Бимола и Камал. Приблизившись к помосту, они подобрали с земли одежду Чандра, а потом с большой осторожностью подняли его самого. В их движениях чувствовался какой-то почти ритуальный смысл.

Девушка обеими руками приложила к кровавым рубцам спины белую ткань, которая сразу порозовела...

Сотнями глаз провожала площадь эту горстку людей, медленно удаляющихся по дороге. Бимола шла впереди, Шондип и Камал с двух сторон поддерживали Чандра, кото-

рый все-таки нашел в себе силы поднять руки и сам надел шапочку Ганди.

...Ночь опустилась над древним заброшенным храмом.

Ночь застыла в полуоткрытых глазах Чандра. Он неподвижно лежал под сводами молельни, с которых на него взирали лики многочисленных богов.

Слезы остановились на лице Бимолы, и в них. двумя огоньками отражался светильник. Ветер с протяжным гулом гнал волну Ганга за толстыми стенами храма, высеченного в прибрежной скале. Чандр обвел медленным взглядом своды храма, и ему показалось, что каменные боги вдруг ожили и протянули к нему руки... Мглистые изваяния богов говорили с Чандром сотнями рук — наверное, убеждали в чем-то, они привыкли убеждать людей за тысячи пролетевших лет и ни разу не слышали ответа.

Чандр отвечал им, беззвучно шевеля губами, отвечал им каждую ночь, казавшуюся тысячелетием, когда крохотной точкой оживал светильник.

Руки и лица богов сливались в одурманивающем хороводе — они кружились в густом звоне колоколов и пронзительном визге флейт, то подступая к Чандру, то отшатываясь от него. И сквозь прозрачный вихрь он видел горестный танец Бимолы, которая пыталась пробиться, приблизиться к нему, но не могла...

— Боги... боги... волна, уносящая в небытие, подкатилась ко мне... пусть уносит... пусть... тысячи жизней исчезло во имя великого дела... которое продолжаю я... что значит твоя жизнь... если ею платишь за свободу, не мешайте, боги... спрячьте руки за спиной... я вам не верю... я верю лишь в священное право моего народа быть свободным... чужеземцы отняли у нас это право... и они будут изгнаны...

В эту ночь он впервые громко застонал. Бимола очнулась, помогла ему повернуться на другой бок — приложила к спине новую материю. Осторожно задув светильник, прижалась к голове Чандра.

...Ганг неожиданно осветился лучами угасающего солнца.

Бимола зажгла три высокие белые свечи. Чандр вдруг увидел ласковый лик богини Лакшми, увитый гирляндой цветов. Цветочные гирлянды были повсюду — на стенах, свисали с потолка, да и сама Бимола предстала перед Чандром вся в цветах. Он встал, приблизился. Из ярких лепестков на него смотрели большие глаза, в которых он прочитал счастье, испуг, нежность.

Потом две маленькие руки потянулись к нему и опустили на шею гирлянду.

— Я знал, что наша свадьба будет тихой, как тайна,— промолвил он, взяв ее руки в свои.

— Не печалься, Чандр, у нас есть лодка... мы уплывем.

Луна стояла высоко, свет ее был ясен и прозрачен. Лодка, украшенная гирляндами цветов, покачиваясь, как колыбель, тихо заскользила по Гангу.

Бимола легла на дно лодки и почти скрылась в цветах. Чандр опустил руку за борт, зачерпнул воды — она пролилась между пальцами на лицо девушки. Чандр услышал ее радостный счастливый смех, а потом ладонью ощутил прикосновение ее горячих губ. Он закрыл глаза и опустился рядом с Бимолой. Руки их встретились в прохладе цветов.

...Сухие ветки горят с треском. Языки пламени тянутся вверх. Тревожный свет костра озаряет лицо Чандра и арендаторов бывшего княжества. На виду у всех Чандр снял с головы пробковый шлем и швырнул его в огонь. Поднял вверх свою прежнюю европейскую одежду.

— Люди! — обратился он к крестьянам.— Я считаю преступлением против бога подчиняться власти, которая принесла нам одни бедствия! — И он бросил одежду в костер.

На Чандра смотрела Бимола — прямая, смелая, в белом сари с шафранной каймой.

— Нашей религией станет упорство в истине! — провозглашал Чандр.— Но мы ведем бой без крови! Наш долг — снять с родины

проклятье гнета чужеземцев! В огонь одежду англичан, в огонь их ткани!

...Возле деревни полыхал огромный костер. Люди без сожаления швыряли в него одежду, купленную в британских магазинах. Чандр стоял перед ними в ниспадающем складками традиционном костюме индийского крестьянина. Торжественно он принял из рук Бимолы предмет, обернутый белой домотканой материей. Развернул. И люди увидели деревянную прялку. Чандр поднял ее над головой.

— Вот символ великой Индии.

И пошел в деревню, все так же держа прялку на вытянутых руках. Все двинулись за ним. На небольшой деревенской площади — под деревом — Чандр остановился и сел на землю. Крестьяне обступили его. Лишь потрескивали и шипели факелы. И в этой тишине — под звездным тихим небом — зародилась ласковая плавная мелодия прялки. Зародилась в пальцах Чандра, потекла в бесконечность — нескончаемой нитью кудели. Лица крестьян озарились радостью и надеждой.

Рука Чандра вращала деревянное колесо прялки. Казалось, не будет конца этому вращению. И вдруг — под тяжелым сапогом хрустнул деревянный станок. Оборвалась нить.

Лязг металла хлестнул по деревне — лязг наручников. Руки Чандра окаменели в кандалах.

...Через окно, схваченное массивной решеткой, виден кусочек неба и кусочек облака. Из кладки пола вынуты два кирпича, и в открывшемся грунте зеленел тоненький стебелек какого-то растения. Тюремная камера. Серые стены, дощатая койка, такой же стол и табуретка. Чандр, сидя на кирпичном полу, из глиняной плошки поливал зеленый побег.

...Зеленый стебелек уже заметно подрос. Распустил несколько бледно-зеленых листьев.

Чандр сидел на койке, поджав под себя ноги, и сосредоточенно вращал колесо прялки. Потом он услышал какой-то странный шум на улице и вдруг — свое имя, выкрикнутое сотнями женских голосов:

— Чандрджи ки джай! Чандрджи ки джай!

Вскочил — подтянулся за решетку к окну — глянул. По улице, заняв мостовую и тротуары, рядами шли женщины.

И каждая на вытянутых руках несла прялку. Это было похоже на диковинную колесницу с сотнями колес. Развевались сари. Лица обращены к тюремным окнам. Чандр прижался лицом к решетке. В его глазах отразились смятение, тревога и вместе с тем радость. Перегородив улицу перед входом в тюрьму, выстроились полицейские с бамбуковыми дубинками. Но женщины не дрогнули — продолжали свое шествие.

Офицер громко приказал им:

— Демонстрация незаконна! Разойдитесь!

Улица запестрела разноцветными коврами — женщины сели на мостовую.

И вдруг, словно по какому-то невидимому знаку, воздух перед тюрьмой тонко загудел. Это колеса сотен прялок ожили в женских руках. Дождем засеребрились бесчисленные нити.

Из своего тюремного окна Чандр увидел Бимолу. Она запела «Бонде Матором». И над всей улицей грянула эта смелая песня.

По знаку офицера полицейские с дубинками набросились на женщин. Их били по спинам, плечам, по лицам, пинали башмаками, давили пальцы о мостовую, топтали и ломали прялки... В изнеможении опустился Чандр на каменный пол. И услышал сквозь треск палок голос Бимолы:

— Чандрджи ки джай!

Зеленый стебелек померк в его глазах.

...Широко распахнулись тюремные двери, пропустив похудевшего, бледного Чандра. Под мышкой он неловко придерживал какой-то узелок, а в обеих руках бережно нес комочек земли с зеленым побегом. Его встречали Шондип, Бимола, Камал и несколько крестьянских парней.

— Видите,— сказал им Чандр,— даже в тюрьме можно вырастить нечто живое. Так и наша Индия расправит плечи.

...На низеньком столе — в хижине — горела свеча. Четверо сидели друг против друга и негромко говорили.

— В полночь вы оба уедете,— сказал

Шондип Чандру и Камалу,— иначе вас убьют.

— Мы уедем все вместе,— сказал Чандр.

— Нет, я слишком стар.

— А ты, Бимола? Видишь, сколько горя я тебе принес...

— Я научусь ждать, Чандр,— она коснулась пальцами зеленого побега,— помни нашу лодку.

...Золотым ожерельем костров светился ночной Ганг. Тысячи паломников сошли на берег великой реки, древние гимны гудели в тугом воздухе, и казалось, земля колышется от тягучего хора бесчисленных голосов. И когда мелодия достигла высшего напряжения, паломники устремились к воде, вошли в нее, воздели руки к небу, озаренному пламенем.

Пела Индия.

Прощались с ней Чандр и Камал. Они слились с рекой, с тысячеголосым гимном и людьми Индии.

— Найдем ли мы, Чандр, счастье на чужбине?

— Мы будем рядом с родиной, Камал, в свободном Афганистане.

— Путь туда опасен. На каждом перевале нас подстерегают враги.

— Англичане ждут нас у афганских границ, а мы уйдем на Памир, к таджикам. Они проведут нас в Афганистан. Нужно собрать верных людей, индийцев. С ними мы создадим правительство свободной Индии...

...Мохнатые круторогие яки пробирались узкой тропой, пробитой по краю сумрачного горного ущелья. Время шло к осени, и лишь верхние края серой теснины неярко светились в солнечных лучах.

Яки не боялись высоты — они равнодушно ставили широкие копыта у самого края тропы и на ходу флегматично фыркали. Не боялся смертельной крутизны и молодой киргиз, сидевший на первом яке. Два других седока, крепко прикрученные к широким спинам животных, вообще не подозревали об опасности этого пути — они давно уже потеряли сознание.

Это были Чандр и Камал. Старые бараньи тулупы грели хорошо, поэтому жизнь еще теплилась в измученных путниках. Последним ехал сумрачный таджик лет тридцати, тоже в бараньем тулупе, но распахнутом, из-под которого виднелся легкий чапан и русская косоворотка.

...Потом узкая голубая полоса неба распахнулась над ущельем, отвесные края которого стали горными склонами. Здесь — по обеим сторонам ручья — прилепился небольшой таджикский кишлак, здесь зеленела арча, ветвились деревца фисташка и ореха. Синие прозрачные столбики дыма вытягивались над глинобитными жилищами горцев. При виде кишлака лицо ехавшего таджика немного смягчилось.

— Эй! Э-эй! — во всю силу крикнул киргиз — эхо заметалось вверх, вниз — по плоским кровлям домов. Кишлачные псы с лаем покатились к тропе, перемахивая через валуны. Чуть позже извилистыми белесыми тропками спустились люди.

Узнав, издали приветствовали киргиза:

— Мир тебе, Маматкул!

Обступили, опасливо косясь на прикрученных к якам людей. На таджика поначалу и внимания не обратили — он слез с яка и ждал в стороне, озираясь.

Киргиз спрыгнул на землю, размял затекшие ноги.

— Мусульмане, приютите этих людей, а мне дальше пора. Кто такие — не знаю, но только не здешние.

Он говорил с удовольствием, потому что весь путь молчал. Горцы это знали и слушали, не перебивая. Оглянувшись, киргиз спохватился:

— Да что ж это я! Нашел-то их ваш земляк! — он побежал к таджику и за руку притащил его.— Неужто не признали?!

Горцы удивились — сдержанно и немногословно:

— А, Мирсаид!

Один подошел — поздоровался за руку, сказал:

— Вернулся!

Таджик снял тулуп, рыжий малахай, от-

дал киргизу — остался в чапане. Горец осмотрел его косоворотку:

— Видно, в дальних краях побывал.

— Нет, Гафур,— наконец вставил слово таджик,— дальше Самарканда не уезжал.

— А где этих чужаков подобрал?

— Наверху. Замерзали бедняги. Снег уже там.

Солнце сбежало на лицо Камала теплым лучом — он открыл глаза и увидел сначала, как лиловые дымки текут по зеленому склону в лазурь неба. И вдруг все это видение исчезло, и над лицом его заискрились два темных глаза, поплыла легкая волна бровей.

Где-то далеко он слушал невнятные голоса:

— К себе домой повезу... Мои гости.

Процессия двинулась между домов, разбросанных в беспорядке у ломаного края обрыва.

И теперь уже Камал не видел тех внезапно возникших очертаний девичьего лица, теперь перед его взглядом тихо скользили зеленые пятнышки арчи, черные ветви урючин, кусочки ясного неба над плавной линией гор, блестки ручья у кромки розовых камней.

Но когда движение замерло, на один короткий миг все повторилось — и глаза, и брови, и ресницы — и слилось с солнечным диском.

— Эй, Гульнор... отойди! — крикнул кто-то.

Осталось лишь небо и слепящее маленькое солнце.

...Тяжелым взглядом обвел Мирсаид свой опустелый нежилой двор. Копоть на растрескавшемся очаге выцвела, будто поседела. Ржавым слоем пыли подернулась земля. Дверь дома заколочена обломком жерди.

Люди молчали вокруг — никто не решался говорить.

Чья-то рука опустилась ему на плечо. Он даже не почувствовал этого.

— Отец умер вскоре после твоего ухода,— проговорил стоявший сзади Гафур.

Оба они провели руками по щекам.

— Мать схоронили летом.

И снова ладони скользнули у лиц. И все кругом делали так же. Мирсаид молчал. Он ждал.

— Сестру второй женой взял Асаншо. Он тоже схоронил своего отца.

Мирсаид повернулся — схватил горца за плечи, а взглядом хлестнул по лицам односельчан:

— И вы позволили сестре уйти в дом моего врага?

Горец не сопротивлялся — с тоской смотрел куда-то в сторону.

— В прошлом году недород случился. Траву ели.

Люди зашептались, стали расходиться.

— Гафур! — окликнул Мирсаид, подойдя к заколоченной двери.

— А?

— Плакала сестра?

— Какая же сирота не плачет... тебя вспоминала.

Сильным рывком Мирсаид отодрал кусок жерди — потянул на себя дверь. Она туго и протяжно заскрипела. Он увидел полуистлевшую кошму и серую глиняную посуду с обитыми краями. Вернулся на улицу.

— Помогите,— сказал Маматкулу и Гафуру и вместе с ними снял с яков ослабевших индийцев и повел их в свой дом.

...В доме Мирсаида тихо потрескивал очаг. Самого хозяина не было, у огня на кошме сидели индийцы. Чандр с тревогой вглядывался в безучастное лицо друга. Пододвинул к нему пиалу с топленым маслом и кусок лепешки.

— Да ешь же, наконец!

— Не хочу.

— Ты сидишь вот так второй день!

— Темно вокруг. Темно. Лучше бы я замерз в горах. Нет, Чандр, до солнца человеку долететь не суждено. Какая-то мгла перед глазами... Везде кровь и рабство.

Дверь приотворилась — и в снопе солнечного света возникла Гульнор. Лицо Камала прояснилось. Он ловил каждое движение девушки — как она молча поклонилась и поставила большую миску с едой на кошму, как скользнула взглядом по комнате и бес-

шумно исчезла. В комнате снова стало темнее. Камал лег ничком на пол.

...Мирсаид чувствовал себя на байском дворе неуютно и с какой-то особой враждебной презрительностью поглядывал на бая — стройного, подтянутого, с энергичным смелым лицом, обрамленным короткой черной бородкой.

— Мой отец был несправедлив к твоему отцу, Мирсаид... Теперь они оба покинули этот мир... и чтобы примирить их души в садах аллаха, я спас девушку от голодной смерти... взял ее в дом.

— Слушай, бай,— Мирсаид подступил к нему,— ты же видел, что сестра почти ребенок! Почему ты просто не накормил ее?! Что ее ждет?

— И опять ты неправ, Мирсаид,— беззлобно сказал бай,— твоей матери не было и четырнадцати лет, когда она родила тебя... Это, конечно, дикость. И поэтому я отношусь к твоей сестре, как к ребенку, не более. Она до сих пор спит с моей матерью...

Мирсаид слушал его, до дрожи сжав кулаки.

— Если так — дай развод!

Асаншо вздрогнул, изменился в лице, но сдержал себя.

— А кто на ней женится? — сказал он, задыхаясь от клокотавшей ярости.

— Это моя забота. Увезу в Самарканд, обучу грамоте! Дай развод!

Поразмыслив, Асаншо быстро успокоился и, снисходительно улыбнувшись, сказал:

— Я согласен. Но сначала поговори с ней самой...

Не попрощавшись, они разошлись в разные стороны — Мирсаид пересек двор, в дальнем углу которого, в окружении высоких корявых тутовников, приютилась небольшая аккуратная постройка в несколько окон и с одной дверью.

Мирсаид рванул эту дверь, и в тот же миг ему на шею бросилась девочка лет четырнадцати. Ярко-красная парча ее широкого платья была усыпана блестками, бархатные пестрые туфельки мелькали над полом, а круглая расписная тюбетейка едва не свалилась с многочисленных косичек.

— Брат... брат,— только и успела сказать она и по-детски расплакалась.

— Турамо, маленькая моя Турамо,— повторял он, оглядывая комнату.

Тяжелые ковры на стенах. Пол, укрытый толстой кошмой и узорчатыми атласными курпачами.

Он ладонью смахнул слезы с ее щек.

— Не плачь, Турамо, теперь мы вместе... тебя никто не посмеет обидеть.

Девочка не поняла его. Волнистая полоска насурмленных бровей изогнулась.

— Меня здесь не обижают, брат.

Она отошла к стене и села на курпачу, распушив платье. И Мирсаид увидел перед собой очень красивую, румяную куколку, которая наивно улыбалась ему из вороха пестрой материи. Личико этой живой игрушки было на редкость забавным и вместе с тем пленительным, в нем угадывались будущие черты очаровательной женщины.

Мирсаид смутился.

— И тебя не бьют? — с сомнением спросил он, вытаскивая из-за пазухи небольшой сверток и протягивая его сестре.— Говори правду, Турамо!

— Что ты, брат! Наш хозяин никого не бьет! Меня кормят, понимаешь, кормят. А бабушка рассказывает мне сказки, мы живем с ней в этой комнате... Иногда она позволяет мне подоить козу.

Голосок ее весело звенел, а пальцы ловко развернули сверток — там оказался простенький, ситцевый платок.

— Ой, как красиво! — обрадовалась девочка и тотчас, скинув тюбетейку, повязала платком косы.— Спасибо, брат... в нем я поеду в Бухару!

— В Бухару?

— Ну, да! Хозяин сказал, если я буду слушаться бабушку, он возьмет меня в Бухару.

Мирсаид сник, глядя на свой бедный подарок, который совсем потерялся рядом с узорами дорогих ковров и сверкающей парчой платья.

— Значит, ты довольна, что живешь у хозяйна? — тусклым голосом проговорил он.— Вот уж не думал.

— Не печалься, брат. Мне хорошо у них... знаешь, сколько сейчас сирот в кишлаке! И есть им нечего.

— Послушай, сестра, ты не должна жить у врагов отца, иначе забудешь, что родилась в нашем доме, забудешь, что у тебя есть я... брат! Сию же минуту мы уйдем отсюда.

Но в его голосе не было уверенности, он почти умолял ее. Турамо в испуге смотрела на него и, видимо, не понимала, почему он кричит, детские глаза наполнились слезами — она отодвинулась в угол, съежилась там.

— Ты злой, я тебя боюсь и никуда с тобой не пойду... на... возьми свой подарок.

Он попятился к двери, будто его ударили, но потом шагнул к ней — схватил за обе руки — поднял. И по лицу и по ужасу в глазах догадался — сейчас она закричит. Ему стало невыносимо жалко сестру, он застонал в отчаянии и, скомкав в кулаке платок, произнес:

— Прощай, Турамо. Никого у меня больше не осталось.

У выхода он последний раз обвел взглядом ее, обряженную куклой, ковры на стенах и с каким-то тоскливым возгласом притворил за собой дверь.

...Глазам индийцев открылась вытянутая чаша ущелья — и на покатых ее краях, между хижин и деревьев уже притаилась горная осень. Прохладные запахи увядающей зелени восходили снизу, и навстречу им пошли индийцы, они шагали, куда вела их каменистая тропа, заменявшая в кишлаке улицу.

Им улыбались горцы.

Возле каждого дома размеренно текла простая жизнь, которую так радостно ощущать рядом. Здесь не было оград.

И когда тропа вывела индийцев на крутой уступ, Камал, протянув руку к ручью, произнес:

— Гульнор...

Чандр взглянул вниз — тонкая фигурка в красном платье изогнулась над водой, а руки погрузили в ручей большой сосуд, сделанный из пустой высушенной тыквы.

...Гафур скрутил шерстяную веревку толстым жгутом, перекинул ее через плечо. Зашел в хлев и вернулся оттуда с топором на длинной ручке. Крикнул:

— Гульнор!

Девушка появилась во дворе и увидела, как с улицы к дому подошел Камал.

— Пойдем-ка за хворостом,— сказал ей отец.

— А меня возьмете?

Старик обернулся на голос, а Камал, подойдя ближе, договорил:

— Лишние руки лучше лишнего рта, ведь правда?

— Так-то оно так,— Гафур с сомнением оглядел индийца,— а дойдете? Дорога трудная, да и дело нелегкое.

— Мы к вам из Индии пешком добирались, самую малость не осилили... из-за метели.

— Возьмем гостя? — неожиданно глянул на дочь Гафур. Девушка сделала вид, что не слышит — отвернулась, поправляя бесчисленные косички.

...Большая стая птиц шумно пронеслась вдоль ущелья, оставив после себя долго затихающее эхо. Кузница звенела на окраине кишлака.

...Там, где тропа крутыми изгибами поднималась вверх, выщипывал скудную траву серый ишак. Гафур подергал войлочное седло.

— Садитесь, Камал.

— Вы старше, Гафур, меня ноги донесут.

— Не годится хозяину перед гостем ехать.

— Ну, так пусть Гульнор... девушка все-таки.

Отец быстро согласился и негромко, с нежностью сказал одному Камалу:

— Вы правду сказали... девушка, уйдет в дом мужа... еще намается.

А дочь окликнул построже:

— Эй, Гульнор! Гость тебе седло уступает, живо!

Она покорно взобралась на ишака, лишь одними глазами улыбнувшись индийцу. Поехала.

...Издали и снизу арчовые заросли казались нависшим зеленым пологом, стволы деревьев были скрыты в желтой чащобе высокой сухой травы. Раскидистые кустики арчи краснели редкой листвой, и на последние ягоды слетались стаи птиц.

Алое платье Гульнор поплыло над желтой травой, мимо густой зелени арчи. Птицы без страха летали рядом с ней.

Камал остановился, восхищенный этим смешением цветов и оттенков, движением птиц, платья Гульнор и легких облаков возле снежного сияния вершин.

— Сколько красоты у вас,— промолвил он.

— Это для чужого глаза,— откликнулся Гафур, с хрустом раздвигая тугие стебли сухой травы,— а для нас красивей подсохшей арчи и нет ничего.

— Боже мой! — вскинул руки Асаншо.— Я должен был сразу догадаться! Вы же тот самый раджа, о котором писали все турецкие газеты!

Чандр и Асаншо сидели в просторной мехмóнхонé байского дома — на красном паласе, скрыв ноги под ватным одеялом, накинутым поверх горячего сандала. Солнечный свет струился в комнату через высокие узкие окна.

Комната была обставлена в необычном для горного края турецком стиле: стоял высокий кальян с затейливой инкрустацией, фарфоровые вазы ближневосточного производства, медные блюда с орнаментом.

— Вы были в Турции?

Асаншо вскочил, отомкнул ларец, обклеенный изнутри обложками европейских журналов, достал оттуда бутылку шампанского.

— Да, раджа... и до сих пор храню привезенное оттуда настоящее французское шампанское...

— Я не употребляю вина, Асаншо.

— Ах, Турция, Турция...— он, как драгоценность, держал бутылку,— закрываю глаза и мысленно переношусь в Стамбул... открываю и... вижу своих жен, которые не верят, что на свете есть ванна! Каково, раджа? Не удивительно, что теперь даже убогая Бухара кажется мне раем...

— Мы хотели поехать туда. В Бухаре много индийцев, и они помогли бы нам добраться до Афганистана. Но... при дворе эмира слишком много англичан.

Асаншо раскурил чилим и глубоко затянулся, раздумывая, потом сказал:

— Не огорчайтесь. Я съезжу в соседнее ущелье и найду людей, которые переправят вас к афганцам через пограничную реку на бурдюках.

— Мы причиняем вам столько хлопот!

— Что вы?! Моя встреча с вами — это милость судьбы!

С этими словами он шумно откупорил шампанское и наполнил себе пиалу.

...Гафур под самый корень свалил высокую сухую арчу. Цепляясь за живые зеленые ветви деревьев, она плавно вытянулась на земле. Остро ссеченный комель ярко желтел, как наконечник копья. Индиец потрогал гладкие грани, оставленные топором, и вдохнул терпкий аромат арчовой смолы.

— Смола живет долго,— сказал Гафур, принимаясь обрубать ветви.

— Ваш хлеб пахнет смолой,— сказал Камал.

— Разве? — подивился Гафур.— Мы не замечали.

Гульнор подняла несколько толстых ветвей, срубленных отцом, взвалила их на плечо, поволокла к опушке. Камал тоже взялся за ветви, но больше двух удержать не смог — корявая кора больно впилась в ладони. Пошел — неумело, боком, потому что ветви давили на плечо, цепляясь за землю, деревья и траву.

...На опушке он увидел Гульнор, и они вместе уложили ветви одна к одной. Он забыл о боли в ладонях. Их пальцы то и дело касались, уминая непослушную ржаво-желтую хвою арчи. Потом они крепко окрутили ветви веревкой, получилась удобная вязанка хвороста. И опять его руки испуганно касались рук девушки, и взгляды, встретившись на миг, разбегались.

В этот день они не сказали ни слова.

На улице — неподалеку от дома Гульнор — Камалу повстречался Асаншо. Бай сидел на рослом сером скакуне, за ним следом ехали на лошадях Турамо и несколько слуг.

Асаншо и индиец поздоровались. Не слезая с коня, бай махнул слугам и Турамо — чтоб продолжали путь.

— Я хочу по-дружески предостеречь вас, дорогой Камал... забудьте Гульнор... вы еще не знаете наших обычаев...

...По серому небу ветер гнал молчаливые стаи птиц. Они черной сеткой проносились над ущельем и пропадали за крутым склоном. Чандр и Камал с грустью смотрели на них. У своего дома индийцев встретил Мирсаид и сказал:

— Пора в путь, друзья... вместе пришли сюда, вместе и уйдем. А то скоро перевалы закроются снегом, и до весны не выберешься.

— Да,— проговорил Камал,— мне хочется как можно быстрее покинуть ваш кишлак.

Мирсаид удивился, а потом понимающе кивнул:

— Что поделаешь... жизнь у нас однообразна и тосклива.

— Я разуверился в людях, Мирсаид... Даже Гафур оказался алчным и жестоким человеком.

— Гафур?! — изумленно воскликнул горец.— Ты что-то путаешь, Камал... Асаншо требовал у него за долги Гульнор... сулил большой калым! Но старик не отдал ему дочь...

— Он хитрый торговец и ждет покупателя побогаче! Ведь есть же у вас обычай отдавать девушку эмиру за долги всего кишлака!

— Чью ложь ты повторяешь?!

— Так мне сказал Асаншо.

— Ах, негодяй! Значит, он сам задумал продать Гульнор в Бухару... Друзья! Я никуда не поеду. Нужно защитить дочь Гафура и отстоять честь кишлака.

По лицу Камала Чандр чувствовал, что в его душе идет борьба.

— Я тоже останусь с тобой, Мирсаид! — твердо произнес Камал, избегая смотреть на Чандра.

— Нет,— возразил горец,— вы оба должны уехать... есаул приведет солдат, и может случиться беда... Я схожу за Маматкулом, он знает дорогу через перевал.

— Я останусь,— упрямо повторял Камал.

Возле старой мельницы, одиноко прилепившейся у ручья, Чандр догнал Камала — схватил за плечи, повернул к себе:

— Опомнись! Мы дали клятву на священных берегах Ганга! Неужели любовь к женщине вытеснила из твоего сердца боль за горестную судьбу Индии?

Камал очень тихо произнес, с трудом выдавливая из себя каждое слово:

— Прости меня, Чандр! Я устал и уже не верю, что твое правительство спасет Индию...

И сел на землю.

Чандр опустился рядом с ним.

— Там англичане! В Китае предатели обманом отстранили Сунь-Ят-Сена, настоящего демократа! Здесь эмир льет кровь...

Вдруг Камал неожиданно вскочил с криком:

— Где правда? Где истина? А веришь ли ты сам, что твое правительство поделит счастье равно между всеми?

— Любовь сделала тебя безумцем!

— Нет, любовь возвысила меня. Я прозрел. Прозрел. Лишь в любви двух людей —мужчины и женщины — заключена истина! Пусть каждый строит это крохотное государство счастья сам! Я навсегда останусь в кишлаке, если Гафур отдаст мне свою дочь. А за тебя, Чандр, буду вечно молить судьбу и богов...

Дозорный горец без устали подбрасывал в огонь смолистые ветви арчи и валежник — лицо его потемнело от копоти. Соединив ладони рупором, он протяжно закричал:

— Есау-у-л...— и прыгая по камням, побежал вниз.

И этот гулкий сигнал, словно эхо, метнулся к другому утесу:

— Есау-у-у-л... идет!

Эхо отразилось в мрачных скалах, нависших над пропастью.

— Есау-у-у-л...

Черные дымы, будто гигантские змеи, стерегли ущелье; воинов эмира пугала тишина, а еще больше — отсутствие людей у сигнальных костров.

Асаншо подозрительно разглядывал приближающийся кишлак.

— Они всегда вас так встречают... кострами? — недобро спросил есаул.

Бай не ответил — он косился по сторонам, чувствуя, что за ним следят сотни глаз.

...Возле дома Гафура он подал знак остановиться — позвал:

— Гафур!..

Никто не отозвался, да он и не ждал ответа, но на всякий случай отворил дверь и заглянул в дом. Пусто. Вернулся. Потрогал очаг во дворе.

— Теплый! — сказал есаул.— Из-под носа сбежали. Где искать их, бай?

Асаншо помахал рукой в воздухе:

— Везде, есаул.

— Может, запалим пару домов... тогда вылезут?

— Ты в Бухару вернуться хочешь?

— А... вон они какие!

— Такие. Горцы.

Держа винтовки наготове, солдаты толпой пошли мимо домов. Откуда-то сзади выскочили два рыжих пса и басовито залаяли. От неожиданности солдат передернуло.

...Отряд углубился в тесную подковообразную котловину, со всех сторон зажатую почти отвесными каменистыми стенами. Ветер завивал пыль столбиками смерчей — стоять на дне этой унылой каменной чаши было неуютно и боязно.

— Гафур!!! — что есть силы вскричал Асаншо.

— Ур... ур... ур... ур...— по-птичьи заголосило эхо.

— Вот он я, Асаншо,— как-то удивленно и беззаботно откликнулся горец, появляясь наверху — среди нагромождения камней.

Его негромкий голос заставил всех вздрогнуть — отряд задвигался, смешался и опять замер, глазами целясь в старика.

— Сойди к нам,— внятно сказал Асаншо,— я принес тебе слово эмира.

Есаул топорщил усы — ему было не по душе, что бай просит горца, как равного.

— Поднимись и скажи... мы послушаем.

Бай скрипнул зубами, но сдержался, только в голосе прорывалась дрожь.

— Гульнор принесет тебе богатство! Твоим зятем будет эмир!

— Своей дочери я сам выберу мужа!

Этого есаул уже снести не мог.

— Разбойник! — потряс он огромным кулаком.— Я прикажу схватить тебя!

— Почтеннейший! Мы не желаем тебе зла, уйди с миром, мы сытно накормим твоих воинов перед дорогой!

— Ладно, Гафур... пусть дочь останется в твоем доме... Но ты должен выдать мне Мирсаида!

Старик рассмеялся.

— Где ты родился, Асаншо?! Разве не в горах? Какие же мы горцы, если выдадим своего сына?

Из-за камней появился Мирсаид и стал рядом с Гафуром. При виде его есаул не смог сдержаться:

— Позволь пристрелить негодяя...

Бай в сердцах ткнул его кулаком в бок, И есаул присмирел.

— Прости, Гафур... на чужбине я забыл наш обычай... Но среди вас прячутся два пришельца... они уйдут со мной! К эмиру!

— Нам еще не наскучили гости,— последовал спокойный ответ.

И Асаншо увидел индийцев. Они стояли перед ним, не таясь и чувствуя свое превосходство над баем. Его охватил нервный озноб.

— Что вы за люди! — и на этот истерический выкрик внезапно поднялись все горцы, скрывавшиеся за камнями.

Солдаты в страхе образовали круг, вскинули винтовки. Они видели наверху плотное кольцо готовых к схватке людей.

— Гафур! — с болью заговорил бай.— Чем вас прельстили чужаки?.. Один неверный, другой тоже поклоняется шайтану... великий грех берете вы на душу, укрывая безбожников.

И вдруг горцы расхохотались — да так

дружно и так оглушительно, что солдаты втянули головы в плечи — смех катился на них, давил к земле.

— Уж не стал ли ты муллой, Асаншо? — потешался Мирсаид.

Но смех оборвался — бай рухнул на колени, протянул руки к Гафуру — ко всем горцам. Его душили хриплые, лающие рыдания, исполненные бессильной злобы.

— Я стою перед вами в прахе... пыль буду целовать... заплачу эмиру ваши налоги за три года вперед... Но и вы пощадите этих воинов... За Гульнор есаулу дадут десять плетей, за Мирсаида — сотню... а за чужаков... ему и мне перережут горло... а воинов заточат в зиндон... Подумай, Гафур, ведь у каждого дети!

— Что же ты сам не подумал, когда вел их сюда!

Бай вскочил.

— Раз так, будем стрелять! В вас стрелять!

Мирсаид пнул ногой камень, и сотня камней с грохотом сорвалась вниз. Солдаты в ужасе отпрянули. Горцы сторожили каждое их движение — держали наготове камни.

— Пусть твои воины забудут про ружья,— сказал Мирсаид, показав на окрестные скалы,— а ну, сосчитайте, по скольку камней на каждого? Сосчитали? Уходите... пока не случилось беды!

...Цепляясь за скользкую крутизну скалы, Камал упрямо карабкался по белому склону. Свинцовое небо ползло на него сверху, снег слепил глаза. Индиец задыхался. Наконец, кончилась круча. Камал распрямился, тяжело перевел дух и — замер.

Неслышно стекал на землю снег. И белизна этой полого поднимающейся равнины почти усыпляла. За сеткой снежинок ровно зеленел арчовый лес.

Индиец, словно во сне, пошел туда. Он знал, он чувствовал, что навстречу ему уже идет Гульнор. И когда до первых зеленых деревьев не осталось и десятка шагов, она показалась на опушке.

...Исчезли, растворились в снегопаде горы, и два маленьких силуэта двигались в белом пространстве...

...Их лица рядом — в сплошном потоке снежинок.

...Горцы топтались на кишлачной площади.

И вдруг все стихло. Люди подняли головы — посмотрели вверх. Из серой пелены тихо спускался крупный белый снег. Его становилось все больше и больше. Белым туманом подернулись вершины.

— Благодарите судьбу, люди! — воскликнул Гафур.— Снег — наша защита... снег! Снег!

— Снег! Пошел снег!

Гафур и Мирсаид смотрели, как следы, оставленные вражеским отрядом на вязкой земле, скрывались под снегом...

— Теперь до весны эмир не сунется к нам!

Горцы почувствовали себя свободными, веселились, танцевали, пели... Правда, в их радости было что-то трагическое. Они знали, что наступит весна, и их ждет жестокое наказание.

В центре образовавшегося круга стоял Чандр и обращался к ним:

— Мой друг Камал открыл мне свою душу и сказал, что любит девушку вашего кишлака. И она ответила ему любовью, поэтому я пришел сватом.

Гафур оглядел односельчан.

Лица их были светлы. Он не увидел в них осуждения или вражды. Но они все-таки еще молчали — такое сватовство было для них необычным.

И тогда из-за скалы, припорошенной снегом, медленно показалась Гульнор. Она вела за руку Камала. Шаги их были неуверенны, лица пылали от смущения. Остановились в нескольких шагах от людей, не смея поднять глаз.

Мирсаид выступил вперед и сказал:

— Горцы! Весной эмир отомстит нам! Так давайте же хоть одну зиму проживем весело и свободно! Подарите счастье брату нашему Камалу и сестре Гульнор.

Горцы молча переглядывались.

— Гафур,— сказал старик из первых ря-

дов.— Индиец достоин быть твоим зятем и нашим соседом! Благослови их!

...Небо позеленело в сумерках, и вокруг кишлака — на темнеющих склонах — зажглись костры. Лучшие музыканты собрались вместе и заиграли свадебную мелодию.

Сухие арчовые ветви ярко пылали, запах смолы, треск пламени разносились на весь кишлак, на все ущелье. Веселились, плясали и пели горцы во дворе перед домом Гафура. Мужчины по одну сторону, женщины — по другую, но их ничто не разделяло.

Здесь Чандр увидел древние танцы и почувствовал в них что-то с детства знакомое, словно и в индийской деревне танцевали так. Грусть нахлынула на него, тоска по Индии...

Он протянул руку к музыканту, игравшему на свирели, и тот отдал ему инструмент. Задумался индиец, глядя на горящие ветви арчи. Поняв его, Камал взял дойру́. Стихло все вокруг.

К посиневшему глубокому небу, вслед за огнем и искрами, взметнулся напев Индии. Горцы никогда не слышали его, но он не показался им чужим — его принесли друзья. И никто не удивился, когда в свете костра возникла танцующая Гульнор.

Чандру захотелось сказать этим людям о своей радости, о своей любви к ним. И он заставил свирель умолкнуть, вышел к костру, почувствовав какой-то прилив сил.

— Братья! Нам открылась истина. Эта истина — любовь, она в каждом из нас. Вот почему вы непобедимы, хотя у вас нет винтовок. Вот почему вы сказочно богаты, хотя на ваших пальцах не золото, а сухие мозоли, и вы будете жить вечно, соблюдая закон любви, даже если никогда не растают перевалы, соединяющие вас с жестоким миром городов.

Крупный снег бабочками слетался к костру и таял в пламени. Горцы смотрели на пламя и молчали. Мирсаид ответил ему:

— Спасибо тебе за доброе слово о нас, только ведь ты рассказал сказку, хочется поверить ей, а как? Перевалы растают, солдаты вернутся, любовью винтовку не заткнешь!

...Ясными вечерами огненно горели закаты, и в зеленом холодном небе рано проступали большие звезды.

...Завывали в ущелье бураны, небо становилось мглистым, сугробами укрывался кишлак.

...Но подобрались к кишлаку густые весенние ветры, хлынули в ущелье, согнали снег со скал.

Перед рассветом в кишлаке появился киргиз Маматкул с двумя яками. Соскочил на землю у дома Гафура и протяжно закричал:

— Лю-у-уди! Проснитесь!

Гафур выбежал первым, за ним Камал. Со своего двора спешил Мирсаид. Торопливые шаги слышались со всех сторон. Бежали на крик горцы.

Киргиз уже рассказывал:

— Идут, идут к вам солдаты! Асаншо на хитрость пустился, через водопад ведет. Я обогнал их поверху...

— Где Чандр? — всполошился Мирсаид.

— Здесь я,— вышел к нему индиец.

— Прощайся с нами, друг, ты сейчас уедешь, иначе они увезут тебя в цепях и после пыток перережут горло.

— Как все нелепо! Но, видно, судьба!— еле слышно произнес Чандр. Обнял Гафура, Мирсаида, Камала, а Гульнор поцеловал в лоб.

Сложил ладони у лица, низко поклонился. Пальцами собрал комок влажной земли, туго завязал в поясной платок.

Мирсаид сказал киргизу:

— За перевалом найдешь Хасана Арбакеша, скажи: «Этого человека преследует эмир».

Люди расступились — пропустили Чандра к якам, уже навьюченным ковровыми сумками с едой. Чандр взобрался на яка и в последний раз окинул взглядом людей и кишлак.

— Счастья тебе, брат! — пронеслось по ущелью.

— Счастья вам, братья! — ответил индиец.

Яки пошли. Люди остались стоять. И все

смотрели вслед Чандру. Это были мучительные минуты для Камала, и он не выдержал — бросился догонять друга и скрылся в предутренней синеве.

Когда частые шаги его стихли, громко, навзрыд заплакала Гульнор,— словно перед разлукой.

Камал догнал друга у старой мельницы.

Чандр спрыгнул на землю. И они снова обнялись.

— Прости! Прости мне предательство, Чандр!

— Ты нашел свой путь, прощай, Камал!

Гулко шумела вода в старой мельнице. Ушли яки. Исчезли в скалах. Камал опустился на выступ фундамента, сжал голову ладонями и так сидел, пока до его слуха не донеслись беспорядочные выстрелы и женский плач.

Он бросился к кишлаку — по ручьям, бегущим навстречу,— и у первых домов оцепенел.

Из-за голубой стеклянной массы водопада темными рядами возникали солдаты с винтовками наперевес.

В кишлаке они безмолвно разворачивались в цепь и на ходу стреляли в людей.

Люди оседали, падали, телами останавливали ручьи. Вода растекалась по улице сверкающей алой пленкой. Эхо выстрелов дрожало в ущелье.

Оставшиеся в живых беспорядочной, кричащей толпой обтекали стоявшего Камала.

Он оглянулся. Тень крутой ложбины каким-то чудом хранила огромную тяжесть снега. Увидел стену солдат, двигавшихся к нему.

Первые блики восхода заострились на штыках.

— Не стреляйте! Ловите его! — это возглас Асаншо из-за солдатских спин.

И в этот миг Камал услышал долгий, отчаянный, тоскливый крик Гульнор:

— Ка-ма-а-ал...

Красное платье полыхнуло на утесе, черные тени солдат метнулись к нему, но девушка, раскинув руки, бросилась в поток.

Долго падала Гульнор с утеса, словно парила во сне. И пока достигла клокочущей пены, распущенные волосы ее мягким крылом коснулись первых цветов, пробившихся в трещинах камня.

Хриплый стон вырвался у Камала — он обратил лицо к небу. Глазам его предстало розовое облако снега. Последнего снега этой весны. И ему захотелось раствориться, исчезнуть в этой тяжелой, холодной массе. Чтобы ничего не чувствовать и никого не оплакивать всю жизнь.

Дробный перестук бегущих ног. Совсем близко. В ушах повторился крик Гульнор:

— Ка-ма-ал!..

И он тоже вложил всю силу, всю боль в свой голос и воззвал к нависшей лавине:

— Гуль-но-о-ор! Гуль-но-о-ор!

И лавина пробудилась. Он успел заметить первый миг этого страшного движения.

— Назад! — завопил Асаншо. И успел спастись.

С пушечным громом сорвалась вниз последняя лавина, став снежным кладбищем Камалу и воинам эмира.

Крик ужаса застыл в сотнях уст — горцы увидели цену своего спасения.

...В маленьком кишлаке, состоящем всего из десятка домов, Чандр расстался с Маматкулом. Произошло это на удивление быстро. Их встретил джигит на арбе с огромными колесами.

— Хасан Арбакеш, этого человека преследует эмир...

Тотчас джигит распахнул полог арбы...

На берегу реки, за которой начинался Афганистан, в тугаях скрывался паром из четырех дутых бурдюков. Хасан Арбакеш сказал угрюмым перевозчикам:

— Этого человека преследует эмир.

Те кивнули и жестом позвали индийца за собой.

Афганский берег медленно приближался. Над кустарником вился синий дымок костра или очага. Еще дальше начинались холмы и неясные блекло-желтые очертания предгорий.

Сидевшие у костра афганцы без единого слова разглядывали Чандра. Паромщик сказал им:

— Этот человек перехитрил эмира.

...Четверо индийцев в торжественном молчании смотрели на флаг, не известный еще ни одному государству мира.

Флаг Временного правительства Индии в эмиграции. Было это в независимом Афганистане.

Тогда Чандр еще не знал, что это его последние иллюзии. Все попытки найти политических союзников потерпели провал. По наивности — а скорее в отчаянии — Чандр обратился за помощью к царю Николаю II: буквы послания были выбиты на золотой пластине размером с почтовую открытку. Но император выдал посланца Бхаттачарию англичанам, те казнили его, а тело сожгли с соблюдением всех обрядов индуизма, пепел же прислали Чандру в Афганистан.

А чуть позже Маллесон-младший, охотившийся за Чандром, под видом слуги-афганца пробрался в резиденцию правительства и взорвал ее. Счастливый случай уберег Чандра от смерти. Но он снова остался в одиночестве.

Потрясенный предательством царя и жестокостью англичан, стоял Чандр посреди огромной, безмолвной степи в багряном освещении низкого солнца. Слезы текли по щекам. Он встречал солнце на восходе, он провожал его на закате, он молился раскаленному диску в полуденный зной. Он забыл, сколько дней скитался по степному простору.

...Однажды под ветром едва устоял Чандр— сюда, в дикую степь донеслась канонада с севера, ворвались звуки неведомых маршей.

...В степи у костра грелся караван. Вожатый рассказывал Чандру:

— Я веду караван издалека. В пути слышал песню слепца. Он пел мне о царстве правды в России. Герой-большевик принес ее русским. Имя ему — Ленин, с крестьянином он— пахарь, с рабочим — мастеровой, но взгляд его исполнен волшебной силы — он сразу видит всю землю. И нас с тобой у этого костра. Ему одному под силу было разрушить оковы злых демонов и вывести русских из мрака неволи. Запомни его имя... Ленин. Он брат каждому бедняку, опора в страдании...

И тогда Чандр сказал:

— Дорога в Россию опасна и трудна. Но я осилю ее. Я пойду к Ленину за правдой.

Он мечтал увидеть в далекой России лучезарное, безмятежное царство добра и проповедовать в нем свою религию любви. Но уже на берегу Амударьи, за которой начиналась эта таинственная, зовущая страна, Чандр повстречал индийца Аббаса и услышал от него, что на Ленина покушались, в вождя стреляли.

— Нет,— сказал Чандр,— даже самая злая судьба, и та оставляет крохотную надежду.

Далекий берег был подернут розовой дымкой, и через нее проступало большое красное пятно знамени над вышкой. Вместе с багряной зарей в мир пришел далекий и тонкий напев трубы. Чандр еще не знал, что незнакомый ему советский пограничник разучивает «Интернационал».

...Среди пестрой массы тех, кого революция вышвырнула с советского берега Амударьи, Чандру неожиданно повстречался Асаншо.

— Ну, какую же истину вы хотите найти здесь, среди нас, изгнанников? — спросил он индийца.

— Я полагал, что истина одна для всех.

— Опасное заблуждение, раджа. Оно вам может стоить жизни. Или на этом берегу, или на том... у красных. Вы были там?

— Нет.

— Побывайте. Вам полезно будет увидеть чудовище, прежде чем мы уничтожим его.

— Кого?!

— Большевиков, раджа! Они нарушили естественные связи между людьми. Мою родину нужно лечить.

— Мир полон крови и ненависти... да, наверное, мир болен, но разве винтовками лечат болезнь?

— Но и не проповедями, раджа! И вообще, какой-то берег вам выбирать все равно придется. Не ошибитесь!

Тогда Чандр еще не знал, что Асаншо вместе с Маллесоном-младшим, пробравшимся теперь в Афганистан под видом «великого мусульманского праведника», готовит вооруженное вторжение на советскую территорию, чтобы доставить бухарскому эмиру караван с оружием.

...На заре шестивесельный баркас разбудил алую гладь реки. Кумачовый берег надвигался с Востока. Тонкий напев трубы становился ближе.

Когда высокий нос баркаса уткнулся в прибрежную зелень, к Чандру протянулась большая смуглая рука. Он поднял взгляд...

Остроконечный шлем горел пятью лучами звезды, красные полосы резали серое поле гимнастерки, как баррикады.

Красный командир помог индийцу взойти на советский берег: лицо худое, безусое — восемнадцать лет.

Близкий голос трубы позвал Чандра. Много песен, боевых маршей и гимнов довелось слышать ему — эта мелодия была незнакомой, но она родила в его душе какое-то беспокойство.

В густой весенней траве богатырями возвышались всадники, озаренные восходом солнца, и Чандр сравнил их с героями Рамаяны.

...Вечером этого же дня эти же красноармейцы вывели Чандра к дувалу. Расстреливать. Подосланный Асаншо переводчик довольно умело переиначил ответы индийца безусому наивному командиру заставы, и тот решил ликвидировать «опасного диверсанта княжеского происхождения, учившегося в Англии, друга Маллесона».

В последнюю минуту Чандра спас Мирсаид, появившийся на заставе с большим отрядом чекистов. Когда выяснилось, кто есть кто, он сказал индийцу:

— Мне поручено доставить тебя в Самарканд, а оттуда поедешь в Москву. Но у меня есть еще один приказ — разгромить банду Асаншо и сменить людей на горных постах. А ты сам видишь, что творится, поэтому я не могу выделить тебе охрану. Предлагаю пойти с нами, ведь ты не новичок в походах.

Так началась для Чандра дорога гражданской войны, которую потом он назвал дорогой разгневанной правды.

...Они преследовали банду Асаншо, охранявшую караван с оружием для эмира. Но и в отряде чекистов был свой караван — с учебниками для кишлачных школ и с кетменями для дехкан.

Многое восхищало Чандра в большевиках, многое пугало. Он не мог понять, почему самая гуманная власть учредила боевые ордена: ведь война — это всегда насилие. Вокруг него лилась кровь, страдали и умирали люди — но он боялся назвать это борьбой за истину. На его глазах родилась любовь Мирсаида и Наташи, но он еще не понял, что и эта любовь соединила таджика и русскую девушку через тысячи верст страданий...

...С каждым поворотом ущелья Чандр узнавал эти места. Снова, как и три года назад, распахнулась узкая полоска неба, по обеим сторонам потока виднелись уже приземистые глинобитные дома, где когда-то он и Камал нашли себе приют. Как и три года назад, возле домов зеленела арча и деревца фисташка стояли в молодой листве.

Нет!

Черный дым в разных концах кишлака клубами ввинчивался в небо. Банда побывала здесь, и кишлак встретил чекистов кладбищенской тишиной, которая нарушалась лишь внезапным потрескиванием догоравших домов.

...Он стоял в мехмонхоне бывшего байского дома, превращенного в сельсовет. Из окна, с высоты, ему было видно, как столбами дыма обозначился кишлак. Дым поднимался лениво.

В тишине Чандр ощутил присутствие в комнате еще кого-то — повел глазами по стенам и увидел портрет Ленина. Подошел вплотную:

— Я иду в твой дом за истиной и справедливостью. Имя твое наполняет сердца униженных, и день в их глазах светлеет. Ты зовешь людей к миру, но люди в ярости и слепоте творят зло. Останови их!

...В уцелевшей от пожара старой мельнице

монотонно гудела вода. Строение обветшало, накренилось. Молодое дерево пробивалось из-под камней основания. В глубокой задумчивости слушал Чандр говор воды.

Подошел Мирсаид — сел рядом на камень.

— Здесь погиб мой Камал,— сказал индиец.

— Наш Камал, — тихо поправил Мирсаид.— Лавина унесла его.

— Для меня он стал жизнью этих гор. Помнишь, на его свадьбе с Гульнор я убеждал вас отгородиться от мира в обители счастья и любви. Но мир изменился и пришел к вам, принес разум и добро, больницу и школу. Ты был прав, Мирсаид, тогда я рассказывал сказку...

...По сухому хрустящему снегу тяжело тащилась поредевшая банда Асаншо и Маллесона. Люди и кони еле двигались — их шатало от усталости и удушья. Но на самом высоком перевале банду остановил крохотный пост, где остались в живых три красноармейца. А вокруг темнели жилища и юрты горцев, пришедших сюда защищать Советскую власть.

В тыл банде вышел отряд Мирсаида, отсекая ее от каравана с оружием. В ожесточенном бою бандитов разгромили, но Асаншо и Маллесону удалось скрыться.

...Шаги. Шаги. Шаги. В молчании покидали чекисты и горцы это первое кладбище у советской границы. Остались только Чандр и Мирсаид.

— Какая немыслимая, неправдоподобная тишина! Мир, покой, чистый снег. Разве поверишь, что внизу — на огромном пространстве льется кровь? И эта кровь поднялась сюда, почти к самому небу! Впору облакам покраснеть от нее! Невероятно?! И тем не менее, у наших ног могилы, о которых мы никогда не забудем.

— О, боже! А я-то мечтал о борьбе без крови, одним лишь словом! — сказал Чандр.

...Пограничники, чекисты и горцы завороженно смотрели на отвесный снежный склон, где на их глазах совершалось чудо.

Ночную звездную тьму рассек узкий электрический луч и — живой Ленин шел по Сенатской площади Кремля. Да, он был живой, он держал руку в кармане, а другой рукой взмахивал, сопровождая слова, обращенные к человеку в шляпе, пальто и очках — с портфелем под мышкой. Кепка как-то по-рабочему высоко сидела на Ильиче, и стоял, видно, погожий осенний день — Ленин гулял в одном костюме.

Боец ногами крутил динамку, а рукой вращал ручку старенького проектора. Луч то слабел, то вспыхивал сильно и ярко.

Вдруг все исчезло, кончился ролик пленки, и склон потемнел. В едином порыве люди бросились туда, где только что видели Ильича — они возволнованно дышали, утратив чувство реальности:

— Где?!.. Где?!.. Где?!..

Но вот снова ожил снежный пласт. Лица замелькали в волнах света и тени. Отхлынули назад — к своим местам, сели прямо в снег. Смотрели затаив дыхание.

Ленин пришел к горцам.

Чандр нервно кусал губы, стараясь запомнить каждый миг этого видения, глаза его блестели.

...По тесной горной долине уходил отряд. Тридцать человек возвращались домой, сопровождая отбитый у бандитов караван. Пятьдесят остались охранять границу.

Мирсаид сказал Чандру:

— С пустыми руками к эмиру Маллесон не пойдет. Асаншо сколотит в горах новую банду и попытается отбить караван.

...Три лошади из последних сил тащили орудие по широкой дороге в предгорьях. Караван брел следом. Звенели жаворонки. Перепелки вспархивали из-под колес. Солнце золотило зеленое пространство. На лафете сложены винтовки. Полуразбитый пулемет прислонен к пустому снарядному ящику.

Трое остались в отряде. Остальные погибли в пути — в боях с бандой, но каравана не отдали. Чандр тянул за поводья лошадей. Мирсаид лежал на лафете. Наташа упиралась руками в помятый щит пушки. И больше ни-

кого. И все трое худые, на ногах опорки, на лицах кровь, губы — спеклись от жажды. Сизая даль потемнела перед глазами Чандра. Он увидел ночь.

...Угрюмыми сумрачными громадами вздымались индуистские храмы, стражи великого Ганга. Тысячеустые изваяния застыли в немом крике. Боги не приносят избавления. Но краешек солнца вспыхнул во мгле. Шепчут губы Чандра. Он очнулся и сразу увидел небо. Голубое. А на нем красные звезды. Услышал голос:

— Жив.

Звезды были на буденовках. Хрустальная прозрачность воды надвинулась, упала на лицо. И силы вернулись к Чандру. Он поднялся с земли.

Многочисленный отряд ждал в стороне. Мирсаид еле слышно сказал командиру:

— Индиец идет к Ленину.

...Он мчался мимо разбитых азиатских полустанков на грохочущем паровозе.

...Он скакал вместе с узбекскими джигитами и видел минареты Самарканда.

...Бесконечными белесыми такырами вели его туркменские всадники.

...По рыжим водоворотам Амударьи проплыл он на многовесельных баркасах со смуглыми хорезмийцами.

...Тачанка уносилась в донскую степь, едва касаясь травы прозрачными дисками колес. Прижав ладони к древку красного знамени, Чандр чувствовал, как оно дрожало под ветром, рвущим тугое полотнище.

Москва. Он ехал к Ленину. В Кремль. Под колесами тряского автомобиля хрустел весенний лед. День хмурился последними снеговыми облаками, сквозь которые нежно проступало голубое небо. Улицы как-то сразу разошлись в стороны, глазам открылась просторная площадь с затейливым храмом вдали. Спасская башня стремительно приближалась — Чандр успел заметить золотые стрелки часов.

...В тот неяркий весенний день Чандр вышел из ворот Спасской башни, не замечая ничего вокруг. Часовой-курсант проводил его удивленным взглядом. Индиец вел себя странно — прошагал через площадь к храму Василия Блаженного и тихо опустился на гранитный, запорошенный снегом выступ.

Последний снег кружился над Красной площадью.

Долго сидел Чандр, не шелохнувшись, под редкими пушистыми хлопьями снега. Вряд ли кто-нибудь догадывался, что в сознании этого человека сейчас звучали древние песни своей страны, пулеметные очереди, сабельный звон, мелодии революции, вспыхнувшей на севере континента, тысячеголосые вздохи митингов и — чистый, уверенный голос вождя:

— ...За периодом пробуждения Востока в современной революции наступает период участия всех народов Востока в решении судеб всего мира...

...Пока Чандр сидел в неподвижности, молоденький курсант сменился на посту и первым делом подбежал к нему.

— Товарищ... товарищ... камрад! — тряс он за плечо индийца. Тот поднял на него отрешенный взор.

— А?

— Камрад... так сидеть не годится. Замерзнешь. Айда ко мне, чаем отогрею.

Индиец послушно встал и пошел за ним.

...Мчался на Восток военный эшелон — на некоторых вагонах выцветшие красные кресты. В одном из окон — задумчивое лицо Чандра, легкие тени скользили по нему.

Индиец возвращался в Туркестан, чтобы рассказать своим друзьям о встрече с Лениным. Но в Туркестане все еще шла кровопролитная война.

...Верблюды нестройно ревели под нагайками, рывками выгибая рельсы и вместе со шпалами стаскивая их с насыпи. Развороченное полотно было похоже на выкопанный скелет чудовища.

...Две пушки методично били по паровозу и вагонам. Некоторые из них горели. Люди выскакивали на насыпь и падали под пулями.

...Оставшихся в живых красноармейцев воины эмира и белоказаки увели в степь — расстреливать. К Чандру подошли двое.

— Какой-то чудной,— сказал казачий есаул.— На красного не похож.

— К офицеру, что ль, сведем? — предложил бухарец.

— Куда мне идти? — спросил Чандр по-английски.

— О, слыхал! — обрадовался есаул.— Не по-нашему болтает, важная птица.

Что-то знакомое уловил Чандр в облике офицера, даже не видя еще лица. Насторожился. Это был Асаншо. Он неловко натянул китель, подошел к индийцу с протянутой рукой. Пришлось поздороваться.

— Как вы попали в этот эшелон? Неужели служите красным?

— Я был в Москве.

— Знаю, но это не ответ.

— А вы поймете, если я скажу все, как есть?

— Пойму, но можете не отвечать.

— Слушайте, Асаншо, осталась же в вас хоть капля совести... отпустите меня!

— Изумительно! Вы и впрямь индус... так просто смотрите на вещи! Не выйдет, Чандр!

— Но почему?

Асаншо наклонился к Чандру и доверительно сказал:

— Лично к вам я вражды не имею, Чандр. И тем не менее отвезу вас в Бухару... За такую услугу англичане дадут мне работу и возьмут с собой за кордон...

— Я бы на вашем месте застрелился, Асаншо,— просто сказал Чандр.

...В Бухаре руки индийцу развязали, а в охране осталось лишь три человека — бежать из города было немыслимо. Чандр спросил:

— Ну, где ваши благодетели?

— Зачем спешить?— пожал плечами Асаншо.— Давайте полюбуемся древностями и садами благородной Бухары... вы у нас впервые.

— Как вам угодно, — ответил Чандр.

На сдавленной стенами узкой площади стояли виселицы. Их было много. И они не пустовали. Асаншо сказал:

— Враги эмира — большевики и джадиды.

— Эмир пытается спасти положение?

— Да, из Мешхеда приехал ваш старый друг, Маллесон.

— Зря эмир надеется на этого человека.

Асаншо и Чандр с охраной остановились у ворот крепости и были вынуждены пропустить выходящую из дворца процессию...

— Вот повезло, Чандр. Вы увидите редкую в наш просвещенный век казнь... одну из юных жен эмира сегодня утопят в реке.

— Нет, увольте... В таком виде меня средневековье не прельщает.

— Дикая девочка... ее привезли с гор, а она влюбилась в солдата... тоже горца... ему вчера перерезали горло, а ее... да вон уж ведут...

Чандр все-таки взглянул...

Тоненькую, простоволосую девушку на всеобщий позор вели через площадь без паранджи. Лица двух солдат, шедших за нею, были сумрачны, но совершенно беззлобны. А она ступала так спокойно, будто не знала, что ее ждет.

— Боже мой! — прошептал Чандр.— Турамо!

— А, верно, вы должны помнить несчастную... Когда-то я подарил ее эмиру! — бесстрастно пробурчал Асаншо.

Из дворца выезжали разодетые всадники. Мундиры их горели золотом, на некоторых были эмирские и царские погоны и фуражки.

— Страшно... будто сон... или бред... собрать людей на убийство... как же ничтожен и жалок должен быть эмир во всем остальном!

— Тс-с...

В центре пятачка, залитого солнцем и сдавленного людьми, солдаты остановили Турамо. Запихнули в черный мешок и, стянув сверху узлом, подняли на коня, прикрутили к седлу. По команде есаула процессия двинулась к воротам, толпа придворных покатилась следом.

...На железнодорожной станции, занятой

англо-индийскими войсками, Чандра передали подъехавшей английской охране, состоящей из пяти кавалеристов. Все детали были оговорены заранее, и поэтому нехитрая операция прошла почти без единого слова.

За дощатым столом сидел Маллесон, Чандра поместили напротив — на табуретке. У дверей стоял часовой.

— Скажу откровенно, Чандр, вы были моим самым трудным... м-м... противником... с вами мне всегда не везло...

Чандр сел поудобнее — улыбнулся:

— Смею заметить, сэр, вы прекрасно сыграли роль моего слуги... в Кабуле... это была работа настоящего актера...

Маллесон с довольным видом рассмеялся, а индиец серьезно продолжил:

— Теперь вы, наконец, без грима... однако слуга до сих пор, но берегитесь — ваши хозяева проигрывают.

— К чему нам ссориться, Чандр,— миролюбиво сказал Маллесон.— Ведь мы могли бы отлично поладить...

— С вами? Я не ослышался?

— Именно так. Расстрелять человека—дело нехитрое. А что, если я отправлю вас на родину, в Индию... к моему дяде... помните старика Маллесона? Он даст вам хорошую должность у себя в администрации... и вы, как человек образованный, энергичный, принесете немалую пользу своим соотечественникам.

Чандр помрачнел.

— У нас с вами... разные понятия о пользе.

Англичанин нахмурился — побарабанил пальцами по столу, достал из ящика стола большой лист бумаги:

— Тогда послушайте вот это... «Пользуясь своими правами и в полном соответствии с законами империи, военный трибунал приговаривает обвиняемого раджу Чандра к расстрелу».

Отложив текст приговора в сторону, Маллесон обратился к Чандру:

— Какой бесславный конец... после стольких лет борьбы, не правда ли?

— Это лучше, чем предательство, сэр!

...Конвоируемый тремя солдатами, Чандр вышел на широкий такыр и сразу увидел тех индийцев, которые должны были сейчас его расстрелять.

Они выстроились по одну сторону такыра, в другой стороне было пусто, туда и отвели Чандра. Поставили у бархана. В некотором отдалении стоял Асаншо.

На Чандра глядели смуглые индийцы. Совсем еще молодые. Он с каждым встретился взглядом. В английских мундирах они почему-то напоминали ему арестантов. Не верилось, что эти люди убьют его. Англичанин махнет рукой, и индийцы убьют индийца, вставшего за свободу Индии.

И он вдруг вспомнил, что нужно сказать последнее слово. Сказал:

— Вы убьете меня за то, что я хочу для нашей Индии свободы! Вы убьете меня за то, что я видел Ленина и говорил с ним...

— Огонь! — скомандовал Маллесон.

Но лишь дрогнули винтовки и остались у ног.

— Меня вы можете убить, но заклинаю вас, индийцы, не стреляйте в революцию!

Он медленно повернулся к ним спиной и пошел краем бархана — так, словно выстрелы и смерть не страшили его.

— Огонь! — кричал Маллесон, расстегивая кобуру револьвера.

Залп грянул в пустыне, но ни одна пуля не просвистела около Чандра. Он продолжал идти — на лице отразилось недоумение. Второй залп вспорол раскаленный воздух. Тогда индиец остановился и посмотрел назад.

Рота стояла с поднятыми винтовками, а на такыре лежали убитые Асаншо и Маллесон.

Чандр продолжал идти вдоль бархана, солдаты один за другим догоняли его...

...После полудня — под скошенными иглами лучей барханы обретают иллюзию прозрачности, будто первый лед. Но он удушлив и зноен — этот лед, он сушит последние капли влаги в живом. Твердый, покрытый сетью трещин такыр еще жарче — а только по такыру и можно идти. И части Красной Армии шли. Люди и обоз растянулись чуть ли не на версту, коней и верблюдов не хватало

под вьюки — и многие вещи красноармейцы несли на себе.

Впереди ехал член Реввоенсовета Туркестанского фронта Куйбышев. Осунувшееся лицо, губы посерели, глаза устремлены в жуткую бесконечность пустыни, словно считают оставшиеся раскаленные версты.

Его догнал командир.

— Разрешите обратиться, товарищ Куйбышев.

— Говорите.

— Никто из бойцов привала не просит. Но привал нужен.

— Командуйте. Пусть отдохнут. И по стакану воды.

...Остановились колеса орудий. Легли верблюды. Кони гнули головы к земле. Бойцы садились на землю и долго — крохотными расчетливыми глотками — пили воду из кружек. Потом вытягивались на такыре, скрыв лица под фуражками. Не говорили — в пустыне каждое слово уносит силы.

...К командирам, окружавшим Куйбышева, усталой рысью подъехал дозорный и выдохнул:

— Англичане!

— К бою! К бою! — Командиры поднимали бойцов. Куйбышев уже стоял рядом с расчетом орудия. Смотрел в бинокль. Увидел:

— Ничего не понимаю... англо-индийские войска... примерно до эскадрона... Черт возьми! Они едут с красным флагом!

Да, ослепительное красное знамя угольком буравило пустыню! Индийцы во главе с Чандром скакали на соединение с армией Туркестанской республики. Они размахивали руками и шапками — боялись, что их встретят огнем.

... — Мы просим об одном,— задыхаясь от жары и волнения,— говорил Чандр,— разрешите идти и сражаться за революцию.

— А вы видите, какой это кошмар?— жестко сказал ему Куйбышев.

— Что? Жажда? Тяжесть похода? Смерть в бою? Знаем. А вы знаете, что пережили эти люди у себя на родине? Сколько ненависти скопилось в их сердцах?

Куйбышев слушал Чандра и смотрел на индийцев так, будто видел за ними всю бесчеловечность старого мира.

— Враг у нас один,— сказал Куйбышев и обратился к командирам: — Разместите индийских бойцов, соберите им наше обмундирование, а суточную норму воды в частях сократить до трех стаканов.

...Красноармейцы отдавали индийцам кто что мог — запасную гимнастерку, буденовку, новую звезду из красного сукна. И как-то незаметно новички слились с бойцами революционной армии и тоже легли отдыхать.

... — Такова обстановка в Туркестане, товарищ Чандр,— рассказывал Куйбышев.— Идем по пустыне четвертый день. Это, наверное, последний привал перед боем. Наша задача — разгромить и выгнать из Туркестана белогвардейцев и английских интервентов.

— Английских? Вы идете бить англичан?

— Да.

— Об этом должны знать мои соотечественники! Они будут сражаться, как тигры!

— Правильно. Пусть знают, какой перед ними враг. И еще... я не просто прошу вас... теперь вы боец, я даю вам боевое задание. Боевое.

— Слушаю.

— Расскажите красноармейцам о своей встрече с Лениным.

— Я? — растерялся Чандр.— Смогу ли?..

— Завтра бой. А быть может, и сегодня. Слово Ленина должно прозвучать здесь!! Вам понятен приказ?!

...Чандр медленно проходил между бойцами и говорил — его слушали лежа, затеняя лица ладонями, чтобы лучше видеть этого необычного индийца.

— ...Как рассказать вам о великом человеке? На нем нет короны и царских одеяний, которым привык поклоняться мир. Вождь скромен и не допускает роскоши. Прост. Совсем прост. Но я оробел перед ним... Потому, что в нем — великом и простом — увидел крохотную частицу самого себя...

...И Чандр сказал о том, что врезалось в память.

...Его ввели в кабинет Ленина. Ильич сидел к нему лицом, углубившись в бумаги. При виде индийца он встал, окинул его коротким взглядом, стремительно прошел в угол комнаты — влево от своего стола — взял там стул и поставил его рядом с собой. Все это произошло так быстро, что Чандр едва успел войти в кабинет и подойти к столу.

— Садитесь, товарищ Чандр,— сказал Ленин довольно буднично и тут же спросил: — На каком языке будем говорить — на немецком, английском, французском или русском?

— Вы говорите на прекрасном английском языке... давайте говорить по-английски.

— Хорошо. Я прочитал вашу книгу... «Религия любви».

— Неужели вы потратили на это время?

— Чтобы говорить с человеком, я должен знать его образ мыслей. То, что вы написали, извините, толстовство... и абсолютно неприемлемо для Индии... Поверьте, я внимательно слежу за тем, что происходит у вас на родине и вообще на Востоке. Эти народы кое-кому кажутся слабыми, а мощь европейской военной техники — непобедимой. Но между тем, революционная война, которую ведут угнетенные народы Востока, сделает их освобождение практически осуществимым.

— Я многому у вас поверил, Владимир Ильич, но, вероятно, у каждого народа есть свои традиции. Индия, например, свято верит, что свобода достижима лишь в поисках истины.

— Истина! Пока вы ее искали в одиночку, люди объединились и завоевали истину. Да и в Индии, насколько мне известно, уже сейчас за своих политических деятелей начинает заступаться улица.

— Я лишь одного боялся, что люди привыкнут творить насилие. Оно опьяняет, дается легко. Я видел лицо пулеметчика в бою. Он похож на истомленного путника, приникшего к источнику. Пьет. Пьет, стараясь выпить все до капли. Стреляет, стреляет, видит перед собой сплошную смерть. Стреляет до последнего патрона. Я лежал рядом с этим пулеметчиком и в тот миг подумал, как он возьмет в руки своего ребенка.

Ленин хмуро кивнул.

— Вы нарисовали страшную картину. Это серьезно. Мы, коммунисты, против жестокости и смерти. Наш первый декрет был о мире. Но вы забыли о главном... о человеке... Как он жил, этот ваш пулеметчик? Он до седьмого пота трудился весь год, потом у него все отнимали. Потом брали в солдаты и кровью его платили за грабеж и богатство. Вот почему у пулеметчика такое лицо, товарищ Чандр. Вы говорите — насилие, мы говорим — борьба! Да, борьба объединившихся страдальцев всего мира! Сколько их в Индии?

— Четыреста миллионов.

— И двести лет рабства!

— Да... нам давно внушают мысль о том, что британское господство способно удержать вместе народы, живущие в Индии, будто мы сами не сможем создать единого государства.

— А что же вы хотите услышать от колонизаторов, — рассмеялся Ленин.— Декларацию прав трудящегося и эксплуатируемого народа? На это, простите, могла решиться одна власть — советская. Потому что мы в своей борьбе опираемся на громадное большинство народа, на трудящихся всех национальностей. Вдумайтесь в названия наших полков... многие из них начинаются словами «интернациональный»... И гимн наш тоже «Интернационал». Его поют повсюду, и я верю, он грянет и над вашей родиной, над Индией... я верю, что вслед за нами на священную битву за свободу поднимется Индия!

...Чандр замолчал.

И вдруг — словно в ответ словам Ильича— над пустыней тысячами голосов грянул «Интернационал». Бойцы стояли, построившись, сжимая в руках оружие. Вместе с ними пели революционный гимн индийцы. Забыли о жажде, забыли об усталости — таджики, узбеки, русские, казахи, туркмены, татары — слово вождя и песня вдохнули силы в людей, звали на подвиг во имя свободы.

Душанбе

Содержание журнала «Искусство кино» за 1975 год

Цифрами обозначен номер журнала

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям IX Международного кинофестиваля в г. Москве 11

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Кишиневе 7

Письмо участников и гостей Всесоюзного кинофестиваля в г. Кишиневе Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу.

НАВСТРЕЧУ XXV СЪЕЗДУ

Артмане Вия. С думой о партии 11
На экране — соревнование в действии . . 10
Попов А. Высокая миссия 12
Рычков Борис. Рабочий класс — герой наших лент 11
Сизов Н. Фильмами ответить на заботу партии 12
Чхеидзе Р. Дорогой народного искусства 12

КИНЕМАТОГРАФИСТЫ — ЛАУРЕАТЫ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ СССР

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Государственных премий СССР 1974 года в области литературы, искусства и архитектуры» 1

КИНЕМАТОГРАФИСТЫ — ЛАУРЕАТЫ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК

Постановление Совета Министров РСФСР «О присуждении Государственных премий РСФСР в области литературы, искусства и архитектуры 1974 года» . . . 3
Постановление ЦК Компартии Украины и Совета Министров Украинской ССР «О присуждении Государственных премий Украинской ССР имени Т. Г. Шевченко 1975 года» 6

ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЕ ПОСВЯЩАЕТСЯ

Батыров Р. Защищенные подвигом 4
Басов В. Сколько себя помню... 5
Великая Отечественная война на экране: традиции, свершения, поиск 5
Вечная тема 4
Габрилович Евг. Живет в каждом из нас... 5
Гелейн И. Я сегодня вернулся с войны . . 4
Герман Ю. Эхо войны 4
Жаков Олег. Постижение глубин 3
Жгенти С. Вместе с Махарашвили 5
Ибрагимов А. В интернациональном солдатском строю 5
Кадочников Павел. На фронтовых дорогах 3
Кармен Р. Солдат и художник 5
Кричевский А. Братская помощь 5
Крючков Николай. Русский характер . . 3
Левчук Т. Эстафета 5
Лысенко В. Связь времен 4
Литвяков М. Долг перед прошлым и будущим 4
Микоша Вл. Словно вчера... 5
Монахов В. Судьба солдата 5
Никитин К. Шесть финальных кадров . . 5
Озеров Юрий. На НП 5
Ордынский Василий. Высшая справедливость 5
Попов Л. Мирная земля Волгограда . . . 4
Ростоцкий Станислав. Слагаемые подвига 5
Сааков Л. Бесценные кадры кинолетописи 5
Сегель Я. Спасибо, ребята!.. 5
Соболев Феликс. Факт истории — судьба народная... 4
Соколов В. Память сердца 4
Ужвий Наталья. Дорогая цена Победы . . 3
Учитель Е. Нет безымянных героев . . . 4
Фрейлих С. Память 5
Чулюкин Ю. Истоки героизма 4
Чухрай Григорий. Я дважды бывал в Кечкемете 5
Школьников Семен. В объективе — народ . 5
Юматов Георгий. Самый последний бой . . 5

Навеки в памяти народов

Карасимеонов Александр (Болгария), **Ковач Андраш** (Венгрия), **Монтегю Айвор** (Великобритания), **Гешоннек Эрвин** (ГДР), **Лой Нанни** (Италия), **Рэй Сатьяджит, Капур Радж, Бхактаватсала, Васудев Аруна** (Индия), **Доржпалам Р.** (Монголия), **Чех Владимир** (Чехословакия), **Павлович Владимир** (Югославия), **Ямада Кадзуо, Ямамото Сацуо** (Япония) 5

ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА

Высокий долг деятелей киноискусства (участники и гости фестиваля — о приветствии Л. И. Брежнева кинофоруму в Москве, о роли кинематографа в современном мире): **Христо Христов** (Болгария), **Золтан Фабри** (Венгрия), **Эрвин Гешоннек** (ГДР), **Ву Нанг Ан** (ДРВ), **Жамиан Бунтар** (Монголия), **Суйменкул Чокморов** (СССР), **Гастон Анселовичи** (Патриотические силы Чили), **Эдгар Энстей** (Великобритания), **Кэти Мирза** (Индия), **Франко Неро** (Италия), **Лоретта Паукер** (США), **Жан-Даниэль Симон** (Франция), **Шарлотта Керр** (ФРГ) 11
Соловьев Василий. Время, которое всегда с нами... 2

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

Абрамова Д. Критерии — идейность и мастерство 2
Батыров Равиль. Время творчества 9

Беляков Вячеслав. Первые удачи. Первые просчеты 6
Быть на передовых рубежах пятилетки (Открытое письмо ленинградских документалистов) 5
Отклики на открытое письмо ленинградских кинематографистов
Вместе со своими героями (коллектив «Укркинохроники») 11
Проблемы времени — на документальный экран (коллектив киностудии «Узбекфильм») 12
Уральской марки будем достойны (коллектив свердловских документалистов) . 11
Важный аспект научной пропаганды (коллектив киностудии «Центрнаучфильм») 12
Высокая ответственность перед партией, перед народом 4
Гельман А. Всюду, где идет борьба 10
Герасимов Сергей. Ответственность критики 2
Главная тема — современность (в Госкино СССР и СК СССР) 3
Двинский Эм. Радость познания 7
Ермаш Ф. Итоги и задачи 9
Загданский Е. Цель и средства 4
Зритель поддерживает, советует, ставит вопросы 9
Ишимов Владимир. Сверяя с масштабом времени... 7
Кичин В. Там, за горизонтом 8
Кузнецов Владлен. От фильма-факта к фильму-исследованию 9
Кулиджанов Л. Задачи кинодраматургии в разработке важнейших тем современности 4
Кулиджанов Л. Время зовет вперед . . . 9
Махнач Л. Летописцы мирного наступления 9
Память сердца (репортаж с фестиваля антифашистского фильма в Волгограде) . . 8
Савицкий Николай. На новые рубежи . . 1, 2
Славин Конст. Параметры кинодокумента . 11
Соловьев Владимир. Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному . . 10, 12
Туманова Н. Героини советского экрана . . 12
Черных В. НТР: проблемы, характеры, конфликты 9

ДИСКУССИИ

Бакланов Георгий. Антагонисты? Нет, соратники! 10
Ставинский Ежи. Неизбежность конфронтации 10

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

Баскаков В. В лабиринтах элитарной и массовой культуры 4
Вейцман Евг. ...и социология! 11
Громов Е. Точки отсчета 8
Задачи и перспективы развития советской науки о кино 3
Каган М. Художественная деятельность как информационная система 12
Канторович Владимир. Актуальные параллели 10
Лебедев А. Кинолетописцы Великой Отечественной войны 2,3,4,5
Листов В. О письме из Петрограда, «Автокино» и Вертове 1
Маматова Л. А. В. Луначарский и развитие советского киноискусства 11
Маматова Л. Процесс и схема 1
Неизвестная статья А. В. Луначарского о советском кино 11
Образцов С. Эстафета искусств 6
Разлогов К. Материал, проблематика, методология 7
Трауберг Л. «Построительное воображение» 2
Ханютин Ю. НТР, человек, кинематограф 4
Юткевич С. В. Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры 8

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Козинцев Г. Из неосуществленных постановок. «Буря» 8

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

«Броненосцу «Потемкин» — 50
Аббасов Шухрат (СССР), **Буамари Мохаммед** (Алжир), **Занусси Кшиштоф** (Польша), **Мотыль Владимир** (СССР), **Обье Паскаль** (Франция), **Сен Мринал** (Индия), **Скола Этторе** (Италия), **Янчо Миклош** (Венгрия) 12
Васильев Сергей. Как мы снимали «Чапаева» 7
Губенко Николай. Картина для всех . . . 7
Зархи Александр. Преемственность 7
Левчук Тимофей. Все новые родники . . . 7
Фрейлих С. «Чапаев» и кинематографический процесс 7

НЕ АРХИВ — АРСЕНАЛ!

Фильмы-бойцы
«Боевые киносборники» 1
«Во имя Родины» 5
«В шесть часов вечера после войны» 4
«Два бойца» 2
«Жди меня» 3
«Жила-была девочка» 5
«Зоя» 4
«Машенька» 1
«Нашествие» 4
«Новые похождения Швейка» 2
«Она защищает Родину» 3
«Радуга» 2
«Родные поля» 5
«Секретарь райкома» 1
«Человек № 217» 3

ПРИГЛАШЕНИЕ К СПОРУ

Михалков-Кончаловский А. В поиске . . . 9

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

Айтматов Чингиз. Как человеку человеком быть... 6
Дунский Ю., Фрид В. Служили два товарища... 2
Океев Толомуш. Научись у жизни... . . . 8

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА .

Браславский Л. Как кристаллизуются сценарии 3
Вайсфельд И., Фирсова Дж. Путь к открытиям открыт 6
Липков А. Советский фильм Акиры Куросавы 10
Таланкин Игорь. Ответственность перед будущим 9

ЛАБОРАТОРИЯ

Егоров В. Риск против стандарта 7
Митта А. Творчество и производство . . . 11

ПОРТРЕТЫ

Беляков Вячеслав. «Оружия любимейшего род...» (А. Медведкин) 3
Рудницкий К. Борис Бабочкин 11
Цимбал С. Эффект современности (К. Лавров) 9

ФИЛЬМ НАХОДИТСЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ

Цитриняк Г. Жаркие дни июля («Они сражались за Родину») 1

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Абу Рейхан Беруни» (Ан. Вартанов) 8
«Автомобиль, скрипка и собака Клякса» (Татьяна Иенсен) . . 7
«Афоня» (Н. Игнатьева) 10
«Большой аттракцион» (В. Кичин) 4
«Велосипедик убежал» (Ан. Вартанов) 1
«Возвращение Игоря Винокурова» (Э. Лындина) 12
«Встречный» (Г. Прожико) 8
«Вступление» (В. Кисунько) . . . 2
«Георгий Седов» (А. Трошин) . . 8
«Горожане» (М. Швыдкой) 10
«Гроздья радости» (О. Михайлова) 2
«День в Сингапуре» (Л. Белокуров) 3
«Дерсу Узала» (Л. Аннинский) . . 11
«До последней минуты» (Н. Сумменов) 4
«Дочки-матери» (Константин Щербаков) 6
«Еще можно успеть» (В. Туровский) 6
«Если не я, то кто же?» (И. Вайсфельд) 11
«Женщина с острова Кихну» (В. Деревицкий) 8
«Игры деловых людей» (А. Егоров) 2
«Ищу мою судьбу» (А. Демидов) 12
«Каждый день жизни» (Е. Стишова и Вячеслав Проскура) 1
«Каждый год в июне» (И. Вайсфельд) 11
«Камарадос» (Умберто Орсини) . . 3
«Красное яблоко» (Е. Громов) . . . 11
«Компьютер и загадка Леонардо» (А. Нуйкин) 3
«Магистральный путь развития сельского хозяйства» (О. Михайлова) 2
«Мечтать и жить» (Л. Донец) . . 4
«На ясный огонь» (М. Швыдкой) 12
«Не болит голова у дятла» (Владимир Соловьев) 7
«Ну, погоди!» (Ан. Вартанов) . . . 12
«Огненный путь» (Виталий Коротич) 5
«Они сражались за Родину» (Виктор Дмитриев) 9
«Опасный возраст» (И. Вайсфельд) 11
«Память навсегда» (Б. Сапунов, А. Каиров) 9
«Пламя» (Д. Шацилло) 5
«Помни имя свое» (О. Кучкина) 5
«Последняя встреча» (Е. Стишова и А. Демидов) 6
«Почему плачет облако» (Ан. Вартанов) 1
«По ту сторону добра» (И. Вайсфельд) 11
«Премия» (Владимир Соловьев) . . . 9
«Пульс времени» (Г. Прожико) . 8
«Ради жизни на земле» (А. Максимов) 3
«Родник в лесу» (Вл. Ишимов) . . 1
«Романс о влюбленных» (А. Липков) 4
«Сады идут в завтра» (О. Михайлова) 2
«Свой парень» (О. Кучкина) . . . 2
«Северная рапсодия» (В. Кичин) 4
«Служу моему Отечеству» (Евгений Вейцман, Лидия Гурова) 4
«Специализация и концентрация животноводства путем межколхозной кооперации» (О. Михайлова) 2
«Страницы жизни» (Нина Зархи) 7
«Страна наша Тюмения» (П. Попогребский) 1
«Считайте меня взрослым» (О. Кучкина) 2
«Тюлени» (В. Деревицкий) 8
«Филиппины» (Л. Белокуров) . . . 3
«Фронт без флангов» (Вадим Кожевников) 5
«Цветные карандаши» (Ан. Вартанов) 1
«Человек и слово» (Ан. Вартанов) 1
«Шаг в историю» (Г. Прожико) . 8
«Шел солдат...» (Л. Лазарев) . . . 10
«Экзотика и будни Малайзии» (Л. Белокуров) 3
«Яблонька» (Ан. Вартанов) 1
«Я — Шаповалов Т. П.» (А. Максимов) 3

КЛУБ МОЛОДЫХ

Все мы — дети Победы (С. Никоненко, Е. Маркова, В. Трунин, И. Грабовский, Е. Васильева, В. Трегубович, А. Столпер) 1
Мировоззрение.— опора таланта (Н. Игнатьева, С. Соловьев, И. Поволоцкая, Е. Стишова, М. Пташук, О. Бондарев, С. Шустер) 9

ИНТЕРВЬЮ МЕЖДУ СЪЕМКАМИ

Вельяминов П. Судьба героя — судьба народа 12
Видов О. Амплуа и характер 3
Дуров Л. Ни дня без съемок 2
Зайцева Л. Увидеть судьбу и рассказать . . 6
Кириенко З. Найти свою роль 12
Крючков Н. Главное действующее лицо . . 1
Михайлов Ю. Голоса фильма 10
Назаров Ю. Ждать и верить 4
Никулин Ю. И цирк и кино 2
Польских Галина. Новые роли — новые возможности 1
Пааташвили Л. Не только профессионализм . 3
Рыбников Н. Двадцать лет спустя 4
Соколова Л. Красота души человеческой . 6
Тонунц Г. Продолжение легенды 11

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

Аносова Н. Шекспировский контрапункт С. Юткевича 2
Гинзбург С. Ветеран советского киноведения 1
Лордкипанидзе Н. За и против 7
Любимов П. Путь мастера 1
Прожико Г. От информации — к образу реальности 11
Селезнева Т. Теоретическое наследие С. М. Эйзенштейна 10

ГОРДОСТЬ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

М. А. Шолохову — 70

Быстрицкая Э. Образы, ставшие классикой 5
Бурков Г. Правдиво до боли 5
Герасимов С. Труд нелегкий, но счастливый 5
Глебов П. Судьба крупным планом . . . 5
Кириенко З. Доброта чувств 5
Лапиков И. Прекрасный и яростный мир 5

Матвеев Е. Родные по духу 5
Чернов П. Подлинная народность . . . 5
Мир читает Шолохова. **Дэмэ Габор** (Венгрия), **Нинь Хай** (ДРВ), **Чимид Ч.** (Монголия), **Жукровский Войцех** (Польша), **Боноски Филип** (США), **Морен Франсуа** (Франция), **Крно Милош** (Чехословакия) 5

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Волков А. Неиссякаемая фантазия художника (к 75-летию И. П. Иванова-Вано) 2
Голдовская Марина. Мастер экранной живописи (к 75-летию А. Головни) 2
А. Баталов. Талант человечности
Гранин Д. Ясно о сложном
Роговцева А. Стиль мастера (к 70-летию И. С. Хейфица) 12
Караспк Ю. Щедрость сердца (к 70-летию Л. Арнштама) 1
Лавров Кирилл. Талант сближать людей
Слуцкий Борис. Слава рядовых
Столпер Александр. Правда солдатского подвига (к 60-летию К. Симонова) 11

ПРЕМИИ

Награды VIII всесоюзного кинофорума . . 7
Советские фильмы — лауреаты Международных кинофестивалей 9
Лауреаты IX Международного кинофестиваля в Москве 11

НАВСТРЕЧУ IX МОСКОВСКОМУ...

Александров М. Смотр сил прогрессивного киноискусства 7
Мировой кинопроцесс глазами советских кинематографистов. **Юренев Ростислав, Аббасов Шухрат, Соболев Ромил** 7

ЗА РУБЕЖОМ

Богемский Г. Боевые рубежи итальянского кино 6, 7
Богемский Г. Витторио Де Сика: один или два? 10
Вольф Конрад. Социалистическое киноискусство в наступлении 11
Встреча с кинематографистами из Аргентины 3
Генс И. Взорванный канон 11
Зархи Александр, Караганов Александр, Кулиш Савва, Сурков Евгений, Ханютин Юрий, Хуциев Марлен. Сегодняшний поиск, завтрашние перспективы («Круглый стол» по итогам XIII кинофестиваля в Варне) 6
Игнатьева Н. В Сан-Себастьяне шел дождь... 4
Ильина Наталья. Вопросы и ответы 11
Кичин В. Экран, 1975 12
Козлов Л. Еще один ниспровергатель . . . 7
Комов Ю. Кинематограф в США: бизнес любыми средствами 1
Мариашши Феликс. Снимаю в Ленинвароше 4
Немешкюрти Иштван. Путевка в жизнь . . 4
Нестеров В. Экран борьбы и надежд . . . 2
«Правдивый фильм о войне» 6
Пять вопросов Золтану Фабри 4
Ростоцкий Станислав. Впечатления и раздумья после фестиваля в Карловых Варах 1
Силюнас В. «Крестный отец», блудные сыновья и пасынки Америки 3
Слово — лауреатам IX Московского международного кинофестиваля. **Вайда Анджей** (Польша); **Куросава Акира** (Япония); **Скола Этторе** (Италия): Служить делу мира и прогресса! 12
Софьян А. Мир и герои Сатьяджита Рэя . . 2
Стоянович Иван. Обыкновенный человек в необыкновенных обстоятельствах 10
Суркова О. Метаморфозы шведского кино. Видерберг и Бергман 8
Ханютин Ю. Документ и образ 8
Хауф Рейнхард, Дегенхардт Франц-Йозеф. Антифашистский фильм в ФРГ сегодня 10
Черненко М. Кино Монголии 3
Черненко М. Сага о «лодзерменше» 6
Шатерникова Марианна. Левацкие мистификации г-на Зиммера 12

СЦЕНАРИИ

Валуцкий Владимир, Зархи Ал. Повесть о неизвестном актере 8
Гажиу Валериу, Иовицэ Влад. Долгота дня 1
Гельман А. Премия 6
Днепров Семен. Фронт без флангов 3, 4
Зорин Леонид. Спасение 10
Куц Казимеж. Жемчужина в короне . . . 2
Симонов Константин. Шел солдат... . . . 7
Турсун-Заде Мирзо, Булгаков Дмитрий, Файзиев Латиф. Восход над Гангом . . . 12

ИНФОРМАЦИИ

К сведению наших читателей 6
Международная встреча педагогов и кинокритиков 11
Нам сообщают из Казахстана 10
Новые книги о кино 2,6,10
Открытие памятника-надгробия М. И. Ромму 3
Режиссерские дебюты 73—74 (В СК СССР) 7
Творческая встреча деятелей научного кино социалистических стран 4

НЕКРОЛОГИ

Агаджанова-Шутко Н. Ф. 6
Гинзбург С. С. 3
Кириллов М. Н. 10
Копелян Е. З. 7
Мариашши Ф. 4
Орлова Л. П. 6
Папава М. Г. 7
Пилихина М. М. 8
Рапопорт В. А. 11
Урусевский С. П. 3
Шукшин В. М. 1

ФИЛЬМОГРАФИЯ 1, 2, 3, 4, 6, 7

Премии киноведам и кинокритикам

Секретариат правления СК СССР присудил премии за лучшие работы в области кинокритики за 1974 год.

Первая премия за лучшие киноведческие работы присуждена (поровну) **Н. А. Лебедеву** за книгу «Внимание: кинематограф!» и **В. Е. Баскакову** за книгу «Экран и время».

Второй премии удостоены **С. В. Асенин** за книгу «Волшебники экрана» и **В. С. Листов** за книгу «История смотрит в объектив».

Присуждены также премии за лучшие критические статьи.

Первой премией отмечены статьи **Г. А. Капралова** «Березы Егора Прокудина» («Правда») и «Огонь разгорающийся» («Искусство кино»).

Вторая премия присуждена **В. И. Михалковичу** за статьи «Русло жизни и ложе канонов», «Вивисекция» и «Триллеры, или Мистер Джонс в ореоле мученика», опубликованные в журнале «Искусство кино».

Третьих премий удостоены статьи **Л. А. Аннинского** «Куда же вы, молодой человек?», «Приезд следователя в маленький городок» и «В безлюдной степи» и **О. Г. Чайковской** «Отловлен мужчина» и «О деликатности чувств» (все статьи опубликованы в журнале «Советский экран»).

1 1976

Номер открывается разделом «Навстречу XXV съезду КПСС», в котором публикуются статья заместителя председателя Госкино СССР Б. Павленка и «круглый стол» «ИК», за которым мастера «Ленфильма» размышляют об эволюции современной темы в советском кинематографе, о творческом развитии ленинских принципов руководства искусством;

раздел «Современность и экран» состоит из статей А. Вартанова, посвященной проблемам современного армянского кино, и В. Валуцкого, продолжающей разговор о проблемах кинодраматургии;

публикуются рецензии В. Дмитриева и А. Тер-Григоряна на фильмы «Блокада» и «Правда и неправда»;

под рубрикой «Беседы за рабочим столом» печатается интервью с режиссером Г. Данелия;

статья А. Романова продолжает разговор о творчестве Василия Шукшина;

в разделе «Теория и история» публикуется статья Э. Дубровского, анализирующая сценарии документальных фильмов как социальную модель действительности;

80-летию существования кинематографа, путям его дальнейшего развития посвящена подборка высказываний советских и зарубежных кинематографистов, а также публикуемая впервые статья С. Эйзенштейна, написанная им в 1946 году;

в номере печатается рецензия Р. Юренева на книгу С. Юткевича «Кино — это правда 24 кадра в секунду»;

репортаж Н. Лордкипанидзе написан на репетициях Г. Товстоногова;

раздел «За рубежом» составляют статьи Г. Капралова и Н. Савицкого, анализирующие фильмы IX Московского международного кинофестиваля, и информационные заметки о новостях зарубежного кино;

в номере печатается сценарий А. Горохова «...и другие официальные лица».

Индекс 70402